WORLD THEATRE

Volume VIII — No 4

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

SPECIAL ISSUE

THÉÂTRE DES NATIONS

SEASON 1959

SUMMARY — *SOMMAIRE*

EDITORIAL — *EDITORIAL*

VINCENZO TORRACA

266 . . . *President of the International Theatre Institute* — *Président de l'Institut International du Théâtre* . . . 266

THE TOPICAL INTEREST OF SHAKESPEARE TODAY — ACTUALITÉ DE SHAEKESPEARE DANS LE MONDE

I. Julius Caesar — I. Jules César

269 . . . . . HANS SCHALLA 269

II. Troilus and Cressida — II. Troïlus et Cressida

273 . . . . . JOHAN DE MEESTER 273

Plays for the people — Un répertoire populaire

283 . . . . . JOAN LITTLEWOOD 283

BRINGING THE CLASSICS UP-TO-DATE — L'ACTUALISATION DES CLASSIQUES

I. Antigone — I. Antigone

291 . . . . . F. MORISSEAU - LEROY 291

II. Les Parades — II. Les Parades

298 . . . . . EWA BONACKA 298

ARIADNE AUF NAXOS and the Production of Opera — ARIANE A NAXOS et la mise en scène lyrique

307 . . . . . GÜNTHER RENNERT 307

EVOLUTION OF THE MODERN BALLET — ÉVOLUTION DU BALLET MODERNE

315 . . . . . JEROME ROBBINS 315

SPANISH DANCING — DANSE POPULAIRE EN ESPAGNE

321 . . . . . DOLORES DE PEDROSO 321

INDIAN BALLET — LE BALLET EN INDE

325 . . . . . PARVATI KUMAR 325

POETIC INVENTION IN THE PUPPET THEATRE — INVENTION POÉTIQUE DES THÉATRES DE MARIONNETTES

333 . . . . . ÉMILE COPFERMANN 333

SATIRE IN THE KARAGHIOZIS SHADOW THEATRE — L'ESPRIT SATIRIQUE DANS LE THÉATRE D'OMBRE KARAGHIOSIS

339 . . . . . EUGENE SPATHARIS 339

THE THEATRE OF THE NATIONS TROPHY — LE CHALLENGE DU THÉATRE DES NATIONS

REPORT OF THE 1959 SEASON — BILAN DE LA SAISON 1959

This month's cover shows scene from « The Tales of Hoffman » (Act I; Olympia).

Sur notre couverture : une scène des « Contes d'Hoffmann » (premier acte - Olympia).

WORLD THEATRE ✱ THEATRE DANS LE MONDE

COLLABORATORS — CORRESPONDANTS

Members of the I. T. I. — *Membres de l'I. I. T.*

ARGENTINA : J.O. PONFERRADA; AUSTRALIA : Leslie REES; BELGIQUE : Rudi VAN VLAENDEREN; BRAZIL : Olga OBRY; BULGARIA : Boyan DANOVSKI; CANADA : Guy BEAULNE; ÇESKOSLOVENSKO : Jan KOPECKI; CHILE : Emile-H. DUFOUR; CHINA : A.C. SCOTT; COLOMBIA; CUBA; DANMARK : Svend FRIDBERG; DEUTSCHE BUNDESREPUBLIK : Ingvelde GELENG; DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK; ESPANA; FRANCE : Paul-Louis MIGNON; HELLAS : St. SPILIOTOPOULOS; HELVETIA : Paul WEHRLI; ICELAND; INDIA : G.S. KHOSLA; ISRAEL : Haïm GAMZU; ITALIA : Giacinto GIANCOLA; JUGOSLAVIJA : Mladja VESELINOVIC; MAGYAR ORSZAG : Ferenc HONT; MEXICO : Celestino GOROSTIZA; NEDERLAND : Françoise M. Wijckerheld Bisdom-BRUIJN; NIPPON : Kihachi KITAMURA; NORGE : C.F. ENGELSTADT; OSTERREICH : Heinz KINDERMANN; POLSKA : Henryk SZLETYNSKI; ROMANIA : AGERPRESS; SOUTH AFRICA : Muriel KAVANAGH; S.S.S.R. : SOVINFORMBURO; SUOMI : Verneri VEISTÄJÄ; SVERIGE : Gunilla KALDEREN; TURKIJE : Muhsin ERTUGRUL; UNITED KINGDOM : KENNETH RAE - J.C. TREWIN; UNITED STATES OF AMERICA : ROSAMOND GILDER - Ruth R. MAYLEAS; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO.

Non-members of the I. T. I. — *Non membres de l'I. I. T.*

NEW ZEALAND; PERU : Bernardo ROCA-REY.

WINTER-HIVER 1959-60 VOLUME VIII, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
avec le concours de l'Unesco

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT – PRÉSIDENT
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*

VICE PRESIDENTS – VICE-PRÉSIDENTS
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*, Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*

MEMBERS – MEMBRES
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*, Emile H. Dufour *(Chile - Chili)*,
Bohdan Korzeniewski *(Poland - Pologne)*, Claude-André Puget *(France)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*,
Carl Ebert *(German Federal Republic - République fédérale d'Allemagne)*,
Kihachi Kitamura *(Japan - Japon)*

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
JEAN DARCANTE
6, rue Franklin, Paris (XVIe)

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
84, avenue de l'Armée, Bruxelles (Belgique)

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT – PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS – MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

S.A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
141, AVENUE DE SCHEUT, BRUXELLES 7

EDITORIAL

After three years of activity, there is no doubt that the Theatre of the Nations has kept its promises; indeed, reality has exceeded all expectations. The following evidence offered by statistics is irrefutable : average receipts per performance of some 600,000 French francs (the highest of all Paris theatres during the same period); an average of about 1,000 spectators for each performance (that is 80 % of seating sold in a large theatre seating 1,300); the participation of 16 to 20 foreign companies annually and finally, an ever increasing number of shows : 22 in 1957, 33 in 1958, 37 in 1959.

These are impressive figures. But there is another fact which is even more eloquent : the Theatre of the Nations has become in three years the centre of a vast movement in which playwrights, actors, producers, designers and stage technicians are found side by side with researchers, authorities on theatre history, critics, architects, and in which they converse with technicians and organisers of all the new forms of spectacle to which modern science and technique have given rise : radio, films and television. An ensemble of international associations channels this movement (of criticism, " young criticism ", theatre technicians, architects, designers, producers, choreographers etc.—specialists in association for " promoting knowledge of the arts and techniques of the theatre ") and it is expressed in their congresses, meetings, lectures and discussions, echoes of which are often found in " Rendez-vous "[1].

In my opinion, however, one of the greatest merits of the Theatre of the Nations is that it has attracted men of culture and even interested the University without becoming drily academic. On the contrary, it is by bringing the theatre and culture together that theatre problems become, for men of culture too, problems of the reality of the stage in the light of the great changes taking place in our time.

It is perhaps too soon to tell in what ways the impulse of this multiform movement will carry far and in what others, on the contrary, it will stop short. The essential thing is that this creative effort exists, for it is only this which through disinterested collaboration, ideas and earnest discussions will be able to create that atmosphere of *engagement* and tension which has characterised famous theatres at memorable turning points in the history of the theatre (to mention only a few : the Théâtre Libre, Moscow Arts Theatre, Vieux Colombier of Jacques Copeau and the Old Vic.)

It is just because of this atmosphere that the succession of companies and shows at the Theatre of the Nations is becoming something more than a complete annual review of what has been called " world dramaturgy ". The comparison between these products of different civilizations, and modes of artistic expression and often of opposing spiritual and social milieux does not cease the moment the

(1) Called " Théâtre „ since Novembre 1st, 1959.

APRÈS trois années d'activité, il n'y a aucun doute que le Théâtre des Nations a tenu ses promesses; les faits ont même dépassé nos espoirs. Le témoignage des chiffres est indiscutable : une recette moyenne par représentation de quelques 600.000 francs (la plus élevée des théâtres de Paris à la même époque); une moyenne de 1.000 spectateurs environ par représentation (ce qui veut dire 80 % des places occupées dans un grand théâtre de 1.300 places); la participation de 16 à 20 compagnies étrangères par an; un nombre de spectacles grandissant : 22 en 1957, 33 en 1958 et 37 en 1959.

Ce sont là des chiffres imposants. Mais il est une constatation qui va bien au-delà des chiffres : en trois années le Théâtre des Nations est devenu le centre d'un vaste mouvement, où les auteurs dramatiques, les acteurs, les metteurs en scène, les décorateurs, les techniciens de la scène se trouvent côte à côte avec des chercheurs, des érudits de l'histoire théâtrale, des critiques, des architectes, causent avec les techniciens et les organisateurs des nouvelles formes de spectacle que la science et la technique modernes ont fait surgir prodigieusement : la radio, le cinéma, la télévision. Ce mouvement est canalisé dans un ensemble d'associations internationales (critique théâtrale, « jeune critique », techniciens du théâtre, — architectes, décorateurs, metteurs en scène, chorégraphes, etc. — spécialistes associés pour la « connaissance des arts et des techniques du théâtre ») et s'exprime dans leurs congrès et rencontres, dans des conférences et débats, dont « Rendez-vous », qui est devenu « Théâtre » le 1er novembre 1959, porte souvent partout l'écho.

Mais, à mon avis, un des plus grands mérites du Théâtre des Nations, c'est d'avoir attiré les hommes de culture, d'avoir intéressé même l'Université sans se dessécher dans l'académisme. Bien au contraire, par ce rapprochement du théâtre à la culture, les problèmes du théâtre, de pur objet d'essais littéraires qu'ils étaient, deviennent, pour les hommes de culture aussi, des problèmes de la réalité de la scène, à la lumière des grandes transformations de notre temps.

Il est trop tôt, peut-être, pour discerner dans quelles directions l'élan de ce mouvement multiforme ira bien loin et dans quelles autres, au contraire, il pourra tourner court, comme il arrive en toute évolution de vie. Mais l'essentiel, c'est que cet effort créateur existe, car lui seul, à travers des collaborations désintéressées et par la ferveur des idées et des débats, pourra créer cette atmosphère d'engagement et de tension qui a caractérisé des Théâtres illustres à des tournants mémorables de l'histoire du spectacle (pour ne citer que quelques noms : le Théâtre Libre, le Théâtre d'Art de Moscou, le Vieux Colombier de Jacques Copeau, l'Old Vic, etc.).

C'est bien à cause de cette atmosphère que la succession de compagnies et de spectacles au Théâtre des Nations devient quelque chose de plus qu'une complète revue annuelle de ce que l'on a appelé

curtain falls. It continues in the talks, discussions, meetings and study cycles which take place concurrently, whose echoes reach to the most distant countries. It is thanks to such an atmosphere that the Theatre of the Nations can contribute to the universal striving for understanding between men and for peace, what Priestley called the humanising influence of the theatre.

We must not forget that this noble task was the primary ideal of the I.T.I. and it is still inscribed in the first lines of its constitutional charter. Unfortunately, in spite of man's good intentions, it remained in the state of an abstract formula until the day when the Theatre of the Nations made it a living reality. We therefore owe a considerable debt of recognition to those who, by creating the Theatre of the Nations, have confirmed the *raison d'être* of the I.T.I. beyond administrative existence where it was threatened by torpor.

At the Zurich Congress, Mr. Torres-Bodet launched an unforgettable appeal for collaboration with Unesco in its tasks and later Mr. Jean Thomas, Assistant Director of Unesco, uttered a salutory warning : " The I.T.I. ", he said, " must not be content with existing, it must in future render the services that one is entitled to expect from it ", adding, " the more precise and realistic your programmes, the less difficulty you will have in finding the necessary resources... Action must now be your watchword ".

Many people at Zurich felt that the establishment of an international theatre would be the only worthy reply to the appeal of Unesco. But deeds did not follow expressed intentions, apart from certain attempts to turn this initiative, under the cover of the I.T.I., to the attainment of personal objectives. As a result, apart from much activity in the field of publications (which were entrusted to persons whose intelligence equalled their complete disinterestedness) the I.T.I. had to be content in other directions with just existing in spite of the hopes of its leaders.

The new fact emerged at the Dubrovnik Congress. Mr. A.M. Julien had taken action as his own watchword; and, in agreement with Mr. Jean Thomas, he was convinced that the more decisive and realistic the action, the easier it was to procure the necessary resources. Happily, he also had available an excellent tool for this action : the Théâtre Sarah Bernhardt. But above all he possessed the courage, imagination and optimism to undertake a great adventure. And so at the Paris Festivals of 1954 to 1956, seventy shows by the companies of twenty-six nations were acclaimed at the Théâtre Sarah Bernhardt. This brilliant success was, I believe, the sole argument which persuaded the French Government to provide the financial means which Mr. Julien needed to transform the Paris Festival into the Theatre of the Nations.

At the Dubronik Congress, what had hitherto been only a dream, finally became a reality. The I.T.I. can never sufficiently express its recognition for this to the French Government and Mr. A.M. Julien.

We should remember too that at Dubrovnik the attention of Congress was also drawn to what may be called the other side of the international theatre : a theatre with an international repertoire with performances, given in one language and in one place, of the important plays of all countries, selected for their artistic value and human significance. The city proposed was Paris and the language, French.

Miss Rosamond Gilder, who presided over the

« la dramaturgie du monde ». La confrontation entre ces témoins de civilisations et d'expressions artistiques différentes, de milieux spirituels et sociaux parfois opposés entre eux, ne s'arrête pas à la minute où tombe le rideau. Elle se poursuit dans les conférences, les débats, les rencontres, les cycles d'études qui ont lieu à côté du théâtre et dont l'écho arrive dans les pays plus lointains. C'est grâce à une telle atmosphère que le Théâtre des Nations peut donner la contribution de l'influence humanisante du théâtre, d'après la belle expression de Priestley, à l'effort universel vers la compréhension parmi les hommes et vers la paix.

Cette tâche si haute, il ne faut pas l'oublier, constituait le principe idéal de l'I.T.I. et elle est toujours inscrite dans les premières lignes de sa charte constitutionnelle. Malheureusement, en dépit de la bonne volonté des hommes, elle était demeurée à l'état de formule abstraite, jusqu'au jour où le Théâtre des Nations en fit une réalité en mouvement. Notre dette de reconnaissance est donc très grande envers ceux qui, en le créant, ont confirmé la raison d'être de l'I.T.I. au-dessus de la paisible existence administrative, où la torpeur le guettait.

Au Congrès de Zürich, M. Torres-Bodet, lui, avait lancé un appel inoubliable à la collaboration avec l'UNESCO dans ses tâches de restauration humaine et, après lui, M. Jean Thomas, directeur-adjoint de l'UNESCO, avait donné un salutaire avertissement : « *Il ne faut pas que l'Institut International du Théâtre se contente d'être*, il faut désormais qu'il rende les services que l'on est en droit d'attendre de lui », en ajoutant : « Plus votre programme sera précis et réaliste, moins vous aurez de peine à trouver les ressources nécessaires... C'est l'action qu'il faut maintenant vous donner comme mot d'ordre ».

Maintes personnes à Zürich sentaient que la création d'un Théâtre International serait la seule réplique digne à l'appel de l'UNESCO. Mais les faits ne suivirent pas les intentions, si l'on excepte certaines tentatives pour accaparer cette initiative et atteindre, sous le couvert de l'I.T.I., des objectifs personnels. Ainsi, tout en déployant une activité féconde dans le domaine des publications qui était confié à des personnes dont l'intelligence est égale à leur complet désintéressement, l'I.T.I. dut, quant au reste, « se contenter d'être », en dépit des aspirations de ses dirigeants.

C'est au Congrès de Dubrovnik que se produisit le fait nouveau. M. A.-M. Julien s'était proposé, pour son propre compte, l'action comme mot d'ordre et, comme M. Jean Thomas, il était convaincu que plus une action est décidée et réaliste, moins il est difficile de se procurer les ressources nécessaires. Par bonheur, il avait aussi à portée de la main un excellent instrument d'action : le Théâtre Sarah-Bernhardt. Mais surtout il possédait le courage, l'imagination et l'optimisme, pour se lancer dans une grande aventure. C'est ainsi que le Festival de Paris de 1954 à 1956 a amené avec succès sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt les Compagnies dramatiques de 26 nations avec 70 spectacles. Cette éclatante réussite a été, je pense, le seul argument qui a poussé le Gouvernement Français à fournir les moyens financiers dont M. Julien avait besoin pour tirer du Festival de Paris le Théâtre des Nations.

Le Congrès de Dubrovnik a eu la joie de voir enfin se traduire en réalité ce qui n'avait été jusque là qu'un songe. L'Institut International du Théâtre n'exprimera jamais assez sa reconnaissance au Gou-

work of the Committee with the competence and authority to which all pay tribute, found a happy phrase in her report to the plenary session : this could, she said, be the complement to the Theatre of the Nations. Mr. Julien with his usual quick intuition, shared this opinion and offered, there and then, his wholehearted collaboration.

Two years later, at the Athens Congress, the main lines were laid down and unanimously agreed to, which would transform this completion of the Theatre of the Nations into reality. The recent Helsinki Congress also unanimously confirmed its support of the motion carried at Athens.

Nevertheless it seems that serious obstacles held in check the unanimous vote of the Congresses and the goodwill of some national Centres which had answered the appeal of Athens by offering their financial contribution. Must we conclude from this that the other side of the moon will be known to us long before the second side of the international theatre?

It is always difficult to make forecasts. What is certain is that we have lost opportunities which will never arise again.

Let us restrict ourselves for the moment to these rather distressing discoveries, without however losing sight of certain essential points. 1. A Theatre of the Nations as a review of the most significant products of world stages, would be unable completely to fulfil this mission if it did not also bring to the public great modern works from all countries in a language widely known in the theatre world. 2. A Theatre of the Nations born in the atmosphere of Unesco as a contribution to men's striving for mutual understanding, would not be able to limit itself to the rôle of an annual review, however exceptional; according to the appeal launched by Unesco at Zurich it must lend its voice to works expressing the same human aspirations from which it itself has sprung. 3. The motion of Athens remains more than ever valid after the Helsinki Congress and the Executive Committee of the I.T.I. cannot escape from the tasks it has been given.

In other words : the path which remains to be followed is a long and arduous one.

vernement Français et à M. A.-M. Julien pour cette grande œuvre de salut.

A Dubrovnik, c'est un devoir de s'en souvenir, l'attention du Congrès s'est portée aussi sur ce que j'aimerais appeler l'autre face du théâtre international : une scène au répertoire international, où l'on jouerait en une seule langue et en une seule ville les pièces marquantes de tous les pays, sélectionnées selon leur niveau artistique et leur signification humaine. La ville proposée était Paris; la langue, le français.

Miss Rosamond Gilder, qui avait présidé les travaux de la commission avec la compétence et l'autorité que tous s'attachent à lui reconnaître, dans son rapport à l'Assemblée plénière, eut une phrase heureuse : « Cela pourrait être, dit-elle, le complément du Théâtre des Nations ». M. Julien, avec sa rapidité habituelle d'intuition, partageait cette opinion et offrait, d'ores et déjà, sa collaboration entière.

Deux ans plus tard, le Congrès d'Athènes précisait, à l'unanimité, les grandes lignes à suivre pour traduire en réalité cet achèvement du Théâtre des Nations. Toujours à l'unanimité, le récent Congrès d'Helsinki s'est déclaré « fidèle à la motion d'Athènes ».

Néanmoins, de graves obstacles, semble-t-il, ont mis en échec le vote unanime des Congrès et la bonne volonté des quelques Centres nationaux qui avaient répondu à l'appel d'Athènes en offrant leur contribution financière. Faut-il en conclure que l'autre face de la lune nous sera connue bien avant la deuxième face du théâtre international?

Il est toujours malaisé de faire des pronostics. Ce qui est sûr, c'est qu'on a perdu des occasions à jamais disparues.

Bornons-nous, pour l'instant, à ces constatations affligeantes, sans toutefois perdre de vue certains points essentiels : 1) Un Théâtre des Nations, comme revue des créations les plus significatives de la scène mondiale, ne pourra pas remplir complètement cette mission, s'il ne fait connaître aussi les grandes œuvres modernes de tous les pays dans une langue largement connue dans le monde du théâtre; 2) Un Théâtre des Nations, né dans l'atmosphère de l'UNESCO, comme contribution à l'effort croissant des hommes vers la compréhension réciproque, ne saurait se limiter au rôle d'une revue annuelle pour exceptionnelle qu'elle soit. Selon l'appel de l'UNESCO à Zürich, il se doit de prêter sa voix aux ouvrages qui expriment les mêmes aspirations humaines dont lui-même est issu; 3) La motion d'Athènes demeure valable plus que jamais après le Congrès d'Helsinki et le Comité Exécutif de l'I.T.I. ne peut se soustraire aux tâches qu'elle lui a fixées.

En d'autres termes : le chemin, qui reste à parcourir, est bien long et ardu.

VINCENZO TORRACA

President of the International Theatre Institute. *Président de l'Institut International du Théâtre*

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C : costumes. Ch : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

THE TOPICAL INTEREST OF SHAKESPEARE TO DAY

ACTUALITE DE SHAKESPEARE DANS LE MONDE

JULIUS CAESAR — I — JULES CÉSAR

HANS SCHALLA

INTENDANT-GENERAL OF THE BOCHUM SCHAUSPEILHAUS

INTENDANT GÉNÉRAL DU SCHAUSPIELHAUS DE BOCHUM

WE asked Hans Schalla, Intendant-General of the Bochum Schauspielhaus, to give us his opinion on the topical appeal of Shakespeare throughout the world based on his experiences in producing " Julius Caesar ". He kindly sent us the following letter :

NOUS avons demandé à Hans Schalla, Intendant Général du Schauspielhaus de Bochum, de nous exposer son opinion sur l'actualité de Shakespeare dans le monde, en partant de son expérience tirée de sa mise en scène de « Jules César ». Il a bien voulu nous adresser la lettre qu'on lira ci-dessous.

My dear friend,

Contrary to what one might think, it seems difficult to me to demonstrate the topical interest of Shakespeare by taking as basis my last production of "Julius Caesar ", for the continual self-criticism to which a producer must submit himself can bring about a radical change in his theatrical ideas in less than six months.

I took for the "Julius Caesar " presented

Mon cher ami,

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il me parait difficile de démontrer l'actualité de Shakespeare en m'appuyant sur ma dernière mise en scène de « Jules César », car l'auto-critique constante, qu'un metteur en scène se doit de faire peut entraîner, en moins de six mois, un changement radical de ses conceptions scéniques.

Pour le « Jules César » présenté en 1959

at the Theatre of the Nations in 1959 the production, in its entirety and without any alterations, of this play as I staged it at the Bochum theatre in 1957 and which was more severely judged by some critics in Germany than it subsequently was in France in 1959.

Shakespeare himself seems to have foreseen the everlasting topicality of his works as we may gather from the words of striking truth which he gives to his characters in Act III, Scene I :

Cassius :

... How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over
In states unborn and accents yet unknown!

Brutus :

How many times shall Caesar bleed in sport,
That now on Pompey's basis lies along
No worthier than the dust!

Cassius :

So oft that shall be,
So often shall the knot of us be called
The men that gave their country liberty.

Here in these few lines, Shakespeare showed admirable lucidity and rare foresight since even then he exhorted " the states unborn " to act and interpret his plays unceasingly.

★

In the production of " Julius Caesar " I sought above all to stress the up-to-dateness which this play presents to us modern people, and to give it a setting adapted to the mentality of the audience of today. In 1957 I considered the modernisation of the costumes to be essential. In 1959, on the contrary, I found this almost superfluous for, indeed, the work of a great

au Théâtre des Nations, j'ai repris intégralement, et sans aucun remaniement, la mise en scène de la pièce, telle que je l'avais montée au Théâtre de Bochum en 1957 et qui avait été jugée plus sévèrement encore en Allemagne par certains critiques qu'elle ne le fût par la suite en France en 1959.

Shakespeare lui-même semble avoir pressenti l'actualité éternelle de son œuvre. Nous pouvons le constater dans les paroles, d'une vérité frappante qu'il prête à ses héros (Acte 3, scène 1) :

Cassius : ... *Dans le lointain des âges,*
Combien de fois viendront jouer notre grand drame,
En accents inconnus, peuples à naître encore?...

Brutus : *Que de fois on verra saigner sur les théâtres*
Jules César gisant aux pieds du grand Pompée
Et sans plus de prix que poussière!

Cassius : *Et chaque fois,*
Se montrant notre groupe, ils rediront de nous :
Voilà les citoyens par qui Rome fut libre!

Dans ces quelques répliques, Shakespeare fait preuve d'une lucidité admirable et d'une prévoyance rare, puisqu'il exhorte déjà « les peuples à naître encore, dans le lointain des âges », à reprendre son œuvre et à l'interpréter inlassablement.

★

Dans la mise en scène de « Jules César », j'ai cherché avant tout à souligner l'actualité que cette pièce présente pour nous autres, hommes modernes, et à lui donner un décor adapté à la mentalité du public d'aujourd'hui. En 1957, la modernisation des costumes m'avait semblé s'imposer. Par contre, en 1959, je la trouvai presque

writer like Shakespeare does not necessarily have to resort to such external mediums in order to reveal the behaviour, unchanging through the ages, of the mob, constantly seduced by demagogy and ready to follow sometimes one and sometimes another.

However I still today believe in the idea of making a distinction by their costumes between the ruling order (represented by Caesar, Anthony and Octavia) and rising revolution (Brutus and Cassius). Didn't the French revolutionaries of 1789 also wear a distinctive costume? Personally, I consider that these external details can help to render apparent the contrast between minds and political passions which clash, which undoubtedly provides the central theme of the play.

Through lack of information we can only form a rough idea of past theatrical productions. Nowadays, however, through the medium of films and recordings, future generations will be able to learn about our productions and know exactly how, for instance, "Julius Caesar" was conceived and interpreted by any theatre in 1959.

★

But is it really important to transmit our present concepts exactly to these future generations? Isn't the main thing to have, at the time of creation, the firm conviction that the selected manner of production is what is required at the present time, rather than to know what it was in the past or what it will be in the future? For this conviction—however sincere it is today—will inevitably change with the passing of time and nothing is more characteristic of the theatre, nothing is more necessary and essential to genuine creation than this constant change in our theatrical ideas.

superflue, car, en réalité, l'œuvre d'un grand écrivain comme Shakespeare n'exige pas obligatoirement le recours à de tels moyens extérieurs pour mettre en relief le comportement, toujours identique à travers les âges, des foules éternellement séduites par la démagogie et prêtes à suivre tantôt l'un, tantôt l'autre.

Cependant, aujourd'hui encore, je reste fidèle à mon idée d'établir, avec l'aide des costumes, une distinction entre l'ordre régnant (César, Antoine, Octave) et la révolution en marche (Brutus, Cassius). Les Français révolutionnaires de 1789 n'avaient-ils pas, eux aussi, leur costume caractéristique? Personnellement, je considère que ces détails extérieurs peuvent aider à concrétiser l'opposition des esprits et les passions politiques qui s'affrontent, lesquels incontestablement, forment le thème central de la pièce.

Faute de documents, nous ne pouvons nous faire qu'une idée approximative des mises en scène théâtrales réalisées dans le passé. Mais, de nos jours, grâce aux moyens cinématographiques et radiophoniques, les générations futures pourront, elles, prendre connaissance de nos mises en scène et savoir exactement comment, par exemple, Jules César était conçu et interprété par un théâtre quelconque en 1959.

Cependant, est-il vraiment important de transmettre fidèlement à ces générations futures nos conceptions actuelles? L'essentiel n'est-il pas d'avoir, au moment de la création, la conviction intime que la mise en scène choisie est celle qui s'impose dans le présent, plutôt que de savoir ce qu'elle était hier ou ce qu'elle sera demain? Car cette conviction — si sincère soit-elle aujourd'hui — changera inévitablement avec le temps, et rien n'est plus caractéristique pour le théâtre, rien n'est plus nécessaire et plus indispensable

Will I ever have occasion to repeat my production of "Julius Caesar" in ten years time? I do not know, but if so I would be curious to know what language and what décor I would choose for the revival of this fine play.

Independently of the actual production, "Julius Caesar" will never lose its topical interest and I am certain that at no epoch will men remain indifferent to this appeal to external and internal revolt.

★

With all good wishes to yourself and kind regards to my friend, A. J. Julien.

Yours sincerely,

à l'authentique création, que ce changement constant des conceptions scéniques.

Aurai-je jamais l'occasion de reprendre dans dix ans ma mise en scène de « Jules César »? Je l'ignore, mais si tel doit être le cas, je serais curieux de savoir quel langage et quel décor je choisirai pour renouveler ce spectacle grandiose.

Indépendamment de la mise en scène proprement dite, « Jules César » ne perdra jamais de son actualité, et je suis certain qu'à aucune époque les hommes ne pourront rester indifférents devant cet appel à la révolte extérieure et intérieure.

Veuillez croire, mon cher ami, à l'expression de mes sentiments les meilleurs, — et transmettez, je vous prie, mon bon souvenir à mon ami A.M. Julien.

HANS SCHALLA

TROILUS AND CRESSIDA II TROILUS ET CRESSIDA

JOHAN DE MEESTER

PRODUCER OF TROILUS CRESSIDA
(HOLLAND FESTIVAL)

METTEUR EN SCÈNE DE TROILUS ET CRESSIDA
(HOLLAND FESTIVAL)

SHAKESPEARE was not only regarded by his contemporaries as a great dramatic poet, an inspired producer and an excellent actor but he played another important role in their eyes since he represented, himself alone, the Press, the Lecture Room, Radio, the Cinema, Television, the Political Club and even, for some people, the Church—a Church where humanity took the place of God. Today, however, in spite of the existence of these noble institutions, we have, thank Heaven, retained our Shakespeare.

Shakespeare himself briefly defined the dramatist's task: " to hold, as 'twere, the

NON seulement Shakespeare fut considéré par ses contemporains comme un grand poète dramatique, un metteur en scène de génie et un excellent acteur, mais il joua aussi auprès d'eux un rôle prépondérant, puisqu'il représentait à lui seul la Presse, la Salle de Lecture, la Radio, le Cinéma, la Télévision, le Club politique, voire, pour quelques-uns, l'Église, — une Église où l'humanité tenait la place de Dieu. Aujourd'hui, cependant, malgré l'existence de ces nobles institutions, nous avons, Dieu merci, conservé notre Shakespeare.

Shakespeare a lui-même défini en quelques mots la tâche de l'auteur dramatique :

mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image and the very age and body of the time, his form and pressure. "

Nevertheless, although Shakespeare may have partly wished to instruct his audiences, he never compelled them to accept his lessons and, on the contrary, took great pains to conceal his own opinions. In the rhetoric form of the small grammar school he attended in Stratford he learned how to speak in public and accompany his words by suitable gestures. Above all, he became accustomed to composing a speech on a given theme, even several speeches on the same theme thus providing, simultaneously, both sides of the argument. Shakespeare knew what speeches to give Brutus as well as Mark Antony; he favoured Hotspur as much as the Prince of Wales. Even though " Coriolanus " seems to be a Fascist play, it can just as easily be made into a democratic play. In " The Merchant of Venice ", Shakespeare displays a cruel antisemitism but gives to Shylock lines of great beauty concerning the intelligence, the dignity and the human rights of the Jewish race. According to him it was not the place of the playwright to draw conclusions or solve problems. The audience, whom he compelled to think, had to form a personal opinion and actively participate in the show.

« Présenter un miroir à la nature, montrer à la vertu sa propre figure, à l'objection son image à elle et à tout ce qui est l'essentiel de notre époque et de notre société, sa forme et son épreuve. » Toutefois, si Shakespeare désirait en partie instruire son public, il ne le força jamais à accepter ses leçons. Il s'ingénia, au contraire, à cacher sa propre opinion. Dans la classe de rhétorique de la petite école latine de Stratford, il avait appris à parler en public, à accompagner ses mots des gestes appropriés, etc... mais surtout, il s'était habitué à composer un discours sur un thème donné, voire plusieurs discours sur le même thème, assurant ainsi, simultanément, le réquisitoire et la plaidoirie. Shakespeare a su faire parler Brutus aussi bien qu'Antonius; il aimait Hotspur autant que le Prince de Galles. Si « Coriolan » semble être une pièce fasciste, on peut tout aussi bien en faire une pièce démocratique. Dans « Le Marchand de Venise », Shakespeare manifeste un anti-sémitisme cruel, mais prête à Shylock des mots d'une beauté admirable sur l'intelligence, la dignité et les droits humains de la race juive. Selon lui, il n'appartenait pas à l'auteur dramatique de tirer des conclusions ou de résoudre des problèmes. Le public, qu'il obligeait à réfléchir, devait se former une opinion personnelle et collaborer activement au spectacle.

★

Do the themes which Shakespeare offered his audiences in his theatre-in-the-round hold the same interest for the playgoers of today?

Yes, certainly. Because these themes, and particularly the manner in which they are treated, have an everlasting topicality.

★

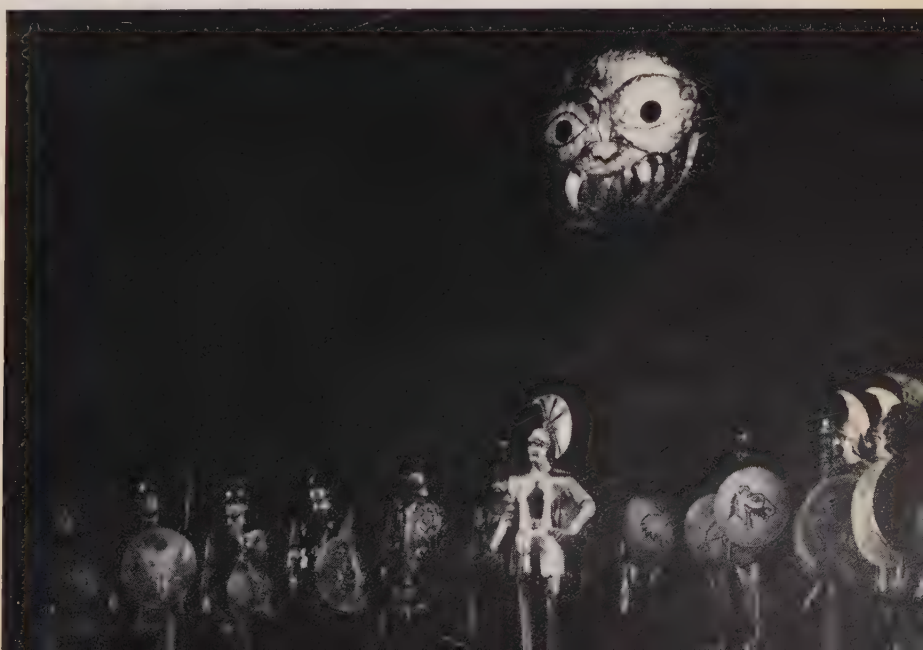
Les sujets que Shakespeare offrait au public dans son théâtre en rond présentent-ils encore le même intérêt pour les spectateurs d'aujourd'hui?

Oui, bien sûr! Parce que ces sujets, et surtout la façon dont ils sont traités, ont une actualité éternelle. Certaines pièces —

ALLEMAGNE (OUEST)

« Jules César », de William Shakespeare. M : Hans Schalla. D : Max Fritzsche. Schauspielhaus de Bochum. Claus Clausen (César).

PAYS-BAS



Troïlus et Cressida », William Shakesare. M : Johan de eester. D : Wim Vesr. Holland Festival.

« Les Joyeuses Commères de Windsor », de William Shakespeare. M : Pietro Scharoff. D : Veniero Colasanti et John Moore. Compagnie Gino Cervi. Alfredo Censi, Gianfranco Ombuen, Gino Cervi.

Some plays—" Troilus and Cressida " among them—even seem to grow younger and go down better today. It is curious to find that these are generally " pièces à clef ", about real people, which Shakespeare wrote with a particular purpose in view. It seems that the topical nature of the subject gave at that time such violence and passion to the characters' lines that, in spite of the passing of time, they still compel the audience to listen even today, to become mentally and emotionally involved and to take sides. Shakespeare loved strong contrasts and took pleasure in contrasting justice with injustice and corruption; ingratitude and unfaithfulness with loyalty, love and gratitude; and in particular the horrors of war with the blessings of a sound system of government which alone guaranteed the peace, prosperity and happiness of the citizens.

★

I have already mentioned that Shakespeare like the good orator and actor that he was, wrote the parts of all his characters with equal conviction, without ever taking sides. Most of the time, indeed, the playwright is content to look on with a smile at the impassioned actions of the heroes he has created. What does he himself think of it all? Where does he really stand? We still do not know and that is one of the characteristics of his genius which holds our attention and gives such fascination to his plays.

In " Troilus and Cressida ", however, Shakespeare for once let himself take sides and this is one of the reasons why we decided to present this play at the Holland Festival and at the Theatre of the Nations. The strange thing is that here Shakespeare abandons his usual heights and no longer seems to be solely concerned with beauty,

entre autres « Troïlus et Cressida » — paraissent même rajeunir et « coller » de mieux en mieux à l'époque moderne. Il est curieux de constater qu'il s'agit, en général, de pièces à clef, écrites dans un but très précis. Il semble que l'actualité du sujet ait donné, alors, aux paroles des personnages, une violence et une passion telles qu'aujourd'hui encore, malgré le temps écoulé, elles forcent le public à écouter, à s'engager et à prendre parti. Shakespeare aimait les grands contrastes. Il se plaisait à opposer la justice à la corruption; l'ingratitude et l'infidélité à la loyauté et à l'amour; et, surtout, les horreurs de la guerre aux bienfaits d'un régime solide, seul garant de paix, de prospérité et de bonheur pour des citoyens.

★

J'ai dit, plus haut, que Shakespeare, en bon rhétoricien et en bon acteur, écrivait les rôles de tous ses personnages avec la même conviction, sans jamais prendre parti. La plupart du temps, en effet, l'auteur se contente d'observer en souriant les actions passionnées des héros qu'il a créés. Que pense-t-il, quant à lui, de tout cela? Où est-il, en réalité? Nous l'ignorons encore. Et c'est là une des caractéristiques de son génie, qui nous tient toujours en haleine et donne tant de charme à son œuvre.

Cependant, dans « Troïlus et Cressida », Shakespeare, pour une fois, se laisse « engager », et c'est une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de présenter « Troïlus » au Festival de Hollande, ainsi qu'au Théâtre des Nations. Fait étrange, Shakespeare y a abandonné ses hauteurs habituelles et semble avoir, pour seul souci, non plus la beauté, mais la vérité. Cet état d'esprit, tout à fait inhabituel, a

but with truth. This quite unusual state of mind has produced an exceptional play which for a long time was not understood, for no one could say whether it was a comedy or a tragedy.

I think now that we can glimpse the reasons why " sweet Will " suddenly changed into a ferocious, cruel man, full of bitterness and scorn. Certain events in the political

donné naissance à une pièce exceptionnelle, qui fut pendant longtemps fort mal comprise, car personne ne pouvait dire s'il s'agissait d'une comédie ou d'une tragédie.

Je crois que l'on entrevoit maintenant les raisons pour lesquelles le doux « Will » s'est brusquement mué en un homme féroce et cruel, plein d'amertume et de dédain. Certains événements dans la vie politique

and literary life of the times had suddenly disgusted Shakespeare. We know, for instance, that Chapman, an erudite poet who considered himself superior to Shakespeare because of a greater knowledge of Greek, had dedicated his translation of Homer's " Iliad " to the Queen's young favourite, the Earl of Essex, conferring on him the glorious title of " Young Hero of England, our National Achilles ". Unfortunately in

et littéraire de son époque avaient violemment révolté l'écrivain. Ainsi, par exemple, nous savons que Chapman, poète érudit se considérant bien supérieur à Shakespeare à cause de sa meilleure connaissance du Grec, avait dédié sa traduction de l'« Iliade » au jeune favori de la Reine, le comte d'Essex, en lui donnant le titre glorieux de « Jeune héros de l'Angleterre, notre Achille National ». Malheureusement, dans la ter-

the terrible war with Ireland which broke out a little while later, this " young Achilles " proved to be a coward and traitor. Shakespeare had just written Hamlet and had perhaps even completed Julius Caesar. The public and the box office were clamouring for a new comedy. It is likely that Shakespeare thought to himself: " All right, you'll have your comedy but look out! This will be a topical play about real people, likely to create a scandal. This trime I shall not write as you like it but as I like it ".

That is undoubtedly the reason why " Troilus and Cressida " is not really a tragedy nor a comedy but rather what my friend Ghelderode likes to call a " tragic farce ", a very amusing farce too, though terrible, in which Shakespeare gives free rein to his despair and disgust with a world bent on living under the terror of war.

An unusual play by its violent tone, " Troilus and Cressida " was not however the only play which served as a backcloth against which Shakespeare could argue the burning questions of the times. The impressive series of historical plays served as a reminder to the English people of the 16th century of the disastrous Wars of the Roses and of what they owed the great Queen who had finally made England a world without fear.

" Twelfth Night ", given before the Duke of Orsino whom Shakespeare also put as a character on the stage without even changing his name; *Macbeth*, written and performed on the occasion of King James's coronation, are plays which obviously hold great topical interest for the audiences of the Globe Theatre.

Have they preserved all their interest for the public today? Not always. In some plays the topical interest is more difficult

rible guerre d'Irlande qui éclata peu de temps après, ce jeune Achille se révéla être un lâche et un traître. Shakespeare venait, alors, d'écrire « Hamlet » et peut-être même avait-il achevé « Jules César ». Le public et le caissier du théâtre réclamaient une nouvelle comédie. Il est probable que Shakespeare a pensé : « Eh bien, vous l'aurez, votre comédie, mais, attention! ce sera une pièce à clef, susceptible de faire scandale. Cette fois, je n'écrirai pas « comme il vous plaira », mais « comme il me plaira ».

Voilà, sans doute, pourquoi « Troïlus et Cressida » n'est, en réalité, ni une tragédie, ni une comédie, mais plutôt ce que mon ami Ghelderode se plait à appeler une farce tragique. Une farce très amusante, d'ailleurs, quoique terrible, dans laquelle Shakespeare donne libre cours à son désespoir et à son dégoût d'un monde qui s'obstine à vivre sous la terreur de la guerre.

Œuvre exceptionnelle par la violence de son ton, « Troïlus et Cressida » n'est, cependant, pas la seule pièce qui serve de toile de fond à Shakespeare pour agiter les problèmes brûlants de son époque. L'impressionnante suite des pièces historiques forme un sorte de long « memento » destiné à rappeler aux Anglais du XVIe siècle, les désastres de la guerre des Deux Roses et leurs devoirs envers la grande reine qui avait enfin fait de l'Angleterre « un monde sans peur ». De plus, « La Nuit des Rois », comédie amoureuse jouée devant le duc Orsino, que Shakespeare avait aussi placé comme protagoniste sur scène sans même changer son nom ou « Macbeth », tragédie de l'usurpateur, écrite et jouée à l'occasion du couronnement légitime du roi Jacques Ier, toutes ces pièces avaient, évidemment, une incontestable valeur d'actualité pour le public du Globe.

Ont-elles conservé toute leur actualité

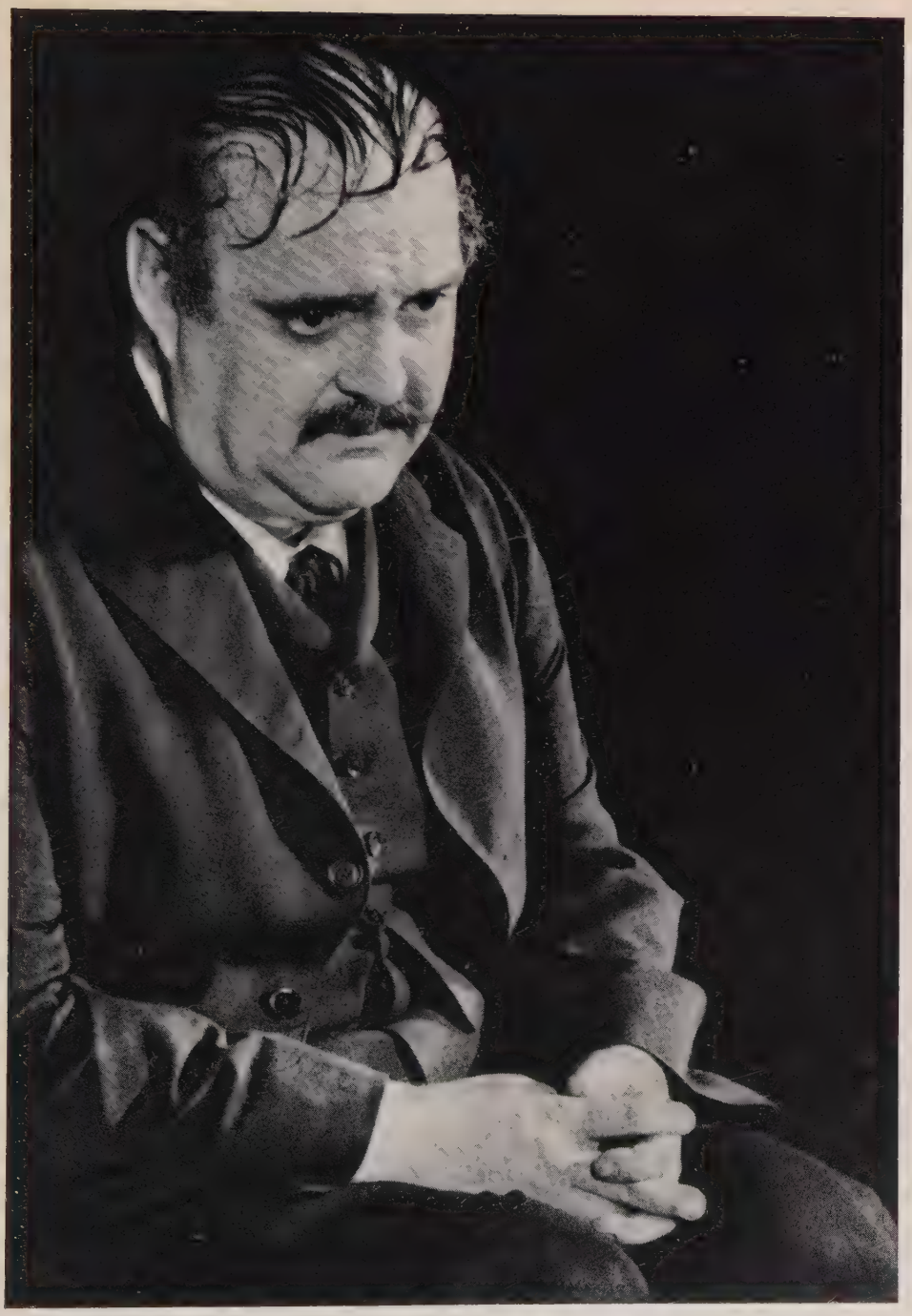
to distinguish while in others it has increased. Thus it seems to me that audiences in 1945, who were acquainted with the Fascist epoch, were more able to grasp the deeper meaning of " Measure for Measure " than the audiences of the Globe.

Can a modern producer be allowed to bring Shakespeare up to date? Yes, of course, provided he restricts himself to stressing the already existing topical interest without attributing to it an artificial topicality. Nowadays for instance, it is essential in " Coriolanus " to bring out the relation which exists between Shakespeare's social ideas and our own. By observing this principle, by performing the play without changing a single word and without giving it a stylisation which would be foreign to or even in opposition to the spirit of the text, we gain the curious impression that the world has not changed very much since the first Elizabethan era.

pour le public d'aujourd'hui? Pas toujours. L'actualité de certaines pièces est moins sensible, alors qu'elle s'est épanouie dans d'autres. Ainsi, il me semble que le public de 1945, qui avait connu l'ère du fascisme, était plus apte que le public du Globe, à saisir le sens profond de « Mesure pour Mesure ».

Un metteur en scène moderne peut-il se permettre « d'actualiser » les pièces de Shakespeare? Oui, bien sûr, si, toutefois, il se contente de souligner une actualité déjà existante, sans, pour autant, lui attribuer une actualité artificielle. Ainsi, de nos jours, est-il indispensable de faire ressortir dans « Coriolan » la relation subsistant entre les idées sociales de Shakespeare et les nôtres. En observant ce principe, en jouant la pièce sans en changer un seul mot et sans lui imposer une stylisation qui serait étrangère sinon opposée à l'esprit du texte, nous aurons l'étrange impression que, depuis l'époque élisabéthaine, le monde n'a guère changé.

JOHAN DE MEESTER



« Ulysses in Nighttown », d'après James Joyce. M : Burgess Meredith. D : Bernard Daydé. London Arts Theatre. Zero Mostel (Leopold Bloom).

Zero Mostel won the prize offered for the best actor for his performance as Leopold Bloom (see page 343).

Zero Mostel a remporté le diplôme réservé au meilleur comédien, pour son interprétation de Leopold Bloom (v. page 343).

« The Hostage », de Brendan Behan. M : Joan Littlewood.
D : John Burry. Theatre Workshop, Londres.

Joan Littlewood was awarded the diploma for the best producer of the season for her production of « The Hostage » (see page 343).

Joan Littlewood a reçu le diplôme du meilleur metteur en scène de la saison, pour sa mise en scène de « The Hostage » (v. page 343).

PLAYS FOR THE PEOPLE

UN RÉPERTOIRE POPULAIRE

JOAN LITTLEWOOD

PRODUCER OF " THE HOSTAGE "
(THEATRE WORKSHOP)

METTEUR EN SCÈNE DE « THE HOSTAGE »
(THEATRE WORKSHOP - LONDRES)

AT the beginning of this century, the comfortable traditions of nineteenth century theatre were being shaken to their foundations. At the end of the first world war the old conventions were completely shattered and experiment, criticism, genius and anarchy gave rise to the " New Movement in the Theatre ", of the 20s whose influence was strongly felt in every European country. The theories of the brilliant technical innovators Appia, Craig, Laban, Stanislavsky inspired new concepts of acting, architecture, lighting, decor, stage movement and choreography which have since then stimulated every worthwhile experiment in theatrecraft.

The two great Puritans, Shaw and Brecht went further. For them, the technique and content of their art must be directed towards the reform of society itself. Their theatre was to help to bring about a finer relationship between man and his fellows. Their shock treatment, arguments, wit and their superb theatrecraft created the finest didactic theatre of all time.

AU début du XXe siècle, les traditions confortables, qui avaient régnées sur le théâtre pendant tout le siècle passé, furent ébranlées jusque dans leurs fondements. A l'issue de la première guerre mondiale, les vieilles conventions avaient été rejetées et l'expérience, la critique, le génie et l'anarchie avaient donné naissance au « Nouveau Mouvement Théâtral » des années 20, dont l'influence se répandit partout en Europe. De brillants novateurs, tels Appia, Craig, Laban et Stanislavsky apportèrent des conceptions entièrement nouvelles à propos du « jeu » des acteurs, de l'architecture théâtrale, de l'éclairage, des décors, du mouvement scénique et de la chorégraphie, conceptions qui, depuis, ont été à la base de toute expérience théâtrale digne de ce nom.

Les deux grands puritains, Shaw et Brecht, allèrent plus loin encore, puisqu'ils mettaient tout leur art au service d'une réforme de la société elle-même. Selon eux, le théâtre devait servir à rapprocher l'homme de ses semblables. Leur traitement de choc, leurs

As in Ben Jonson's day, some artists in every country came to believe that a play production must have beneath its entertainment value, a great moral purpose. The concept was re-born of an ensemble working together, to perfect, technically, and artistically, a style which could reflect the tempo of their time, and so we get the great companies of Copeau, Brecht, the Habina, the Moscow Arts Theatre.

*

In England unfortunately during the first half of this century the theatre was firmly in the hands of the philistines, and in spite of Shaw the majority of plays mounted were of such banality that it is difficult to imagine where they found an audience, even in the barren reaches of the " upper " classes, so-called. Even the great English classics were produced and acted as if they had been conceived by Edwardian old ladies seated at their embroidery.

The only director in England who seemed to have any knowledge of the European movement was Terence Gray, an Irishman, who after six years of experimental work in Cambridge gave up and fled to France. This new movement in the theatre, brilliant and inspiring as it was and is, nevertheless could not be called popular. It was to some extent eclectic and it came from rebels who were bred in the bourgeois society which they attempted to devastate. Even the " left wing ", using all the bright new techniques for its own purpose failed thereby to win a really wide public for its work. Great feats of organisation were achieved, notably by the Volksbuhne later by the T.N.P. in France and once, in Roosevelt's America, by the Federal Theatre Project.

arguments, leur esprit et leur connaissance approfondie des problèmes scéniques permirent la création du meilleur théâtre didactique qui ait jamais existé.

Tout comme du temps de Ben Jonson, il y eut, dans chaque pays, quelques artistes, pour lesquels, outre sa valeur de divertissement, le théâtre devait avoir un but moral élevé. Une nouvelle vie fut insufflée à cette ancienne conception de l'art scénique par un groupe d'artistes qui unirent leurs efforts pour mettre au point, sur le plan technique et artistique, un style susceptible de retrouver le mouvement de leur époque. Ainsi naquirent les grands ensembles de Copeau, de Brecht, le Habimah et le Théâtre d'Art de Moscou.

En Angleterre, malheureusement, le théâtre resta, pendant toute la première moitié du xxe siècle, entre les mains des philistins. Malgré Shaw, la majeure partie des pièces montées était d'une telle banalité qu'on a peine à imaginer comment elles pouvaient trouver un public, même si celui-ci se recrutait dans les couches stériles des classes dites supérieures. Quant aux œuvres des grands classiques anglais, leur mise en scène et leur interprétation portaient à croire qu'elles avaient été conçues par quelques vieilles dames de l'époque Victorienne, sagement absorbées par leur broderie.

Le seul directeur de théâtre qui, en Angleterre, semblait être un peu au courant du grand mouvement européen, était Terence Gray. Malheureusement, après six années de travail expérimental à Cambridge, cet Irlandais abandonna la lutte et se réfugia en France. En vérité, malgré son importance, ce nouveau mouvement ne fut jamais très populaire. Ce fut, dans une certaine mesure, un mouvement très éclectique, formé par un petit groupe de rebelles élevés au sein

In many countries working class support was heavily canvassed, sometimes, as in the case of our own performances to unemployed workers in the 30s, such audiences were attracted to the theatre for a time—but to-day the stream of life has left most of these projects far behind, and the signs of any important popular theatre are few and far between. But what do we mean by " popular " theatre?

In the Soviet Union, for example, the theatres are full, and the plays are defunct. It is a " popular " theatre but without an active function, its only purpose the enjoyment of witnessing the art and problems

de la société bourgeoise, et qui s'appliquaient, maintenant, à la détruire. Même les membres de « l'aile gauche », qui mettaient ces nouvelles techniques au service de leurs propres desseins, ne parvenaient pas à intéresser un large public à leur entreprise. Des tours de force d'organisation furent réalisés par le Volksbühne, et, plus tard, en France, par le T.N.P. et par le projet de Théâtre Fédéral en Amérique, à l'époque de Roosevelt. Dans bien des pays, on chercha, par tous les moyens, à obtenir le soutien de la classe ouvrière. Ainsi, notre théâtre organisa, dans les années 30, des représentations pour les ouvriers en chômage et

BRENDAN BEHAN

of the past. If the theatre is to fulfil its social purpose it is contemporary and vital material which must make up the dramaturgy, and its themes must be important to the audience. Theatre must be in the present tense.

To-day, everywhere, from Moscow to New York, young artists and critics get together to complain about the state of the theatre and the lack of plays. The need for a popular theatre is recognized, but the talk is pessimistic and it seldom falls into a discussion on new forms. For all the new forms, the critiques and theories of the first half of the century have fallen, so it seems, on barren soil. Where is the great popular theatre that the " new movement " was to usher in?

" It is impossible ", " its no use " they tell you, the arts councils and even some of the " artists ", in the " communist " countries they all talk the same way. It is difficult to find out how they know these things for one finds little evidence of persistent and inspired activity related to the problem.

★

In actual fact, most of the talk is " hot air ". Frankly, most of these " artists " are contemptuous of the " uneducated masses ". They believe that their great problems are too subtle, too personal and too intellectual to be aired, or appreciated, by the vulgar, so they shun the people whose ribaldry and cynical criticism is fearful to them. To such artists of course a Brendan Behan must be a mere vulgarian. It is interesting to note that Behan's writing is sprinkled with phrases lifted from the daily aphorisms of his people, not doggerel, great lines. It is also interesting that such artists, prefer to spend their time away from the beaten track of artistic and literary discussion

attira un public important. Toutefois, la plupart de ces projets furent abandonnés les uns après les autres et les tentatives de théâtre populaire sont actuellement très rares. Mais qu'entend-on exactement par « théâtre populaire »?

En Union Soviétique, par exemple, si les théâtres sont pleins, les pièces, elles, sont dénuées de vie. C'est un « théâtre populaire », mais sans aucune fonction active, son seul but étant de distraire et fournir un témoignage sur l'art et les problèmes du passé. Pour remplir sa mission sociale, le théâtre doit puiser sa matière dans l'époque contemporaine, traiter de sujets actuels et d'une importance vitale.

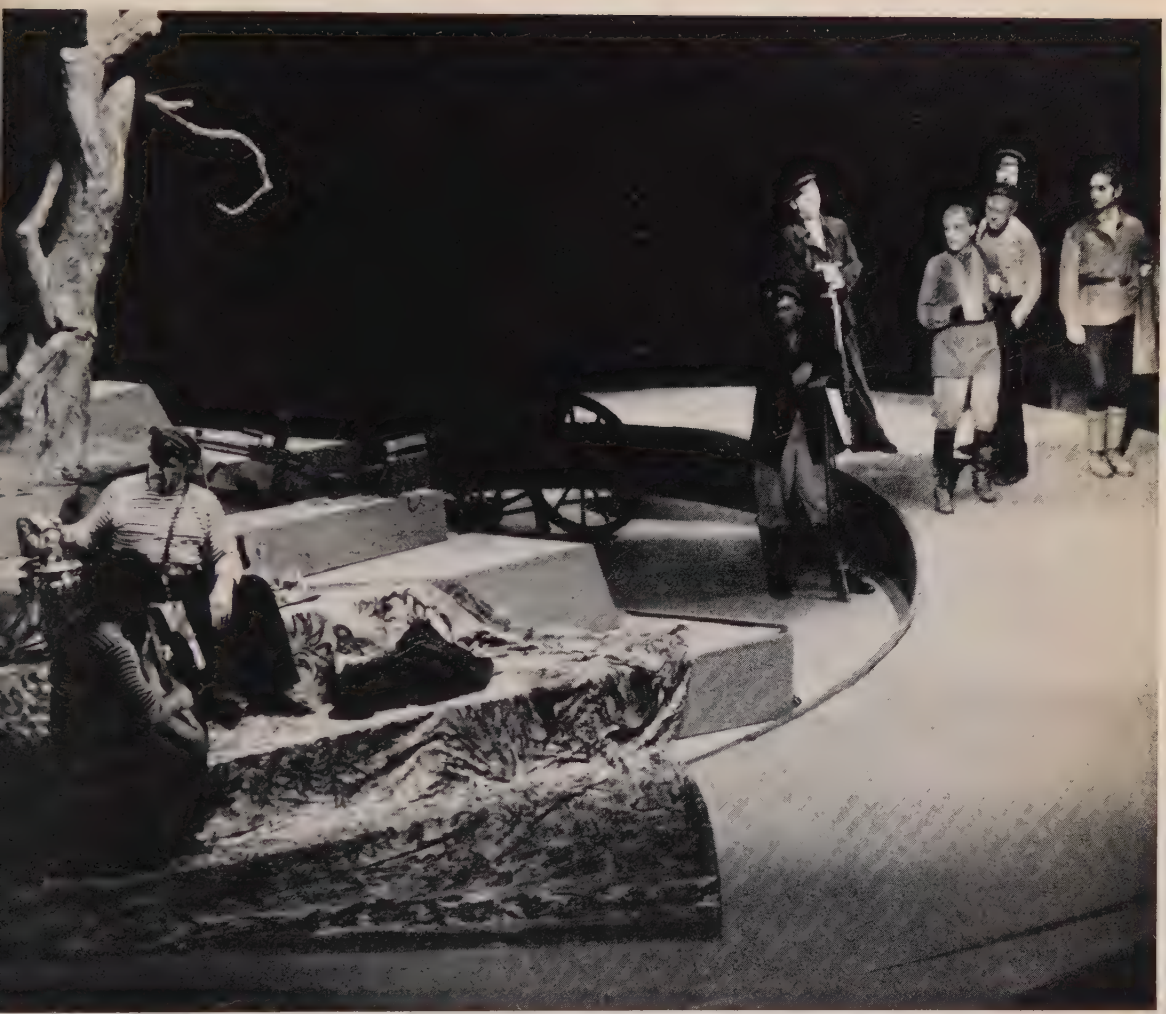
Partout, actuellement, aussi bien à Moscou qu'à New York, les jeunes metteurs en scène et les critiques se plaignent de l'état actuel du théâtre et du manque de pièces. Si l'on reconnaît la nécessité d'un théâtre populaire, il est rare que la discussion dépasse ce stade et aborde le problème des formes nouvelles. Toutes les grandes idées et les grandes théories qui avaient fait explosion dans la première moitié de notre siècle semblent avoir été semées sur un sol aride. Où est ce grand Théâtre populaire que le « Nouveau Mouvement Théâtral » annonçait?

« C'est impossible! », « Cela ne sert à rien! » affirment les conseils artistiques des théâtres et même quelques « créateurs ». C'est cette même opinion qui s'exprime partout dans les pays communistes. Et, pourtant, comment peut-on affirmer une telle chose, alors que l'on n'a pas recherché avec patience et persévérance la solution du problème?

En réalité, la plupart de ces « artistes » parlent pour ne rien dire, et, au fond de leur cœur, méprisent purement et simplement les « masses inéduquées ». Ils s'ima-

« La Tragédie optimiste », de Vichniewski. M : G. Tovstonogov. D : A. Bossoulaïew. Théâtre Pouchkine, Leningrad.

U.R.R.S.



Mr. Bossoulaiew was awarded the diploma for the best stage design of the season for the set of « The Optimistic Tragedy » (see page 343). The set consisted of a large revolving stage which through the juxtaposition of simple elements enabled the action to be set successively on a warship, in the streets of Leningrad and on a battlefield.

M. Bossoulaiew a reçu le diplôme du meilleur décorateur de la saison, pour son dispositif scénique de « La Tragédie Optimiste» (v. page 343) Ce dispositif, composé d'un vaste plateau tournant, permettait, grâce à l'adjonction de simples éléments, de situer l'action successivement sur un navire de guerre, dans les rues de Leningrad et sur un champ de bataille.

« L'Idéaliste », de Kaj Munk. M : Sakari Puurunen. D : Lassi Salovaara. Théâtre de Tampere (Finlande). Risto Makela (Hérode).

FINLANDE

« Une Saga », de Hjalmar Bergman. M : Ingmar Bergman. D : Harje Ekman. Théâtre Municipal de Malmoe. Gunnel Lindblom, Bibi Andersson.

—and even enjoy the unnatural pleasure of laughter, and that dull working class quality, optimism. Really can such people have any intellectual stimulus to offer us?

Well I'm sure there will always be a place for art for the artist, art expressing the problem of the esoteric or the refugee from life who sees the world through the distorting mirror of his own isolation.

*

Unfortunately there seems to be too large a place for such art at the moment, and for those who must face life's problems; who cannot escape into the cloud cuckoo land of fear and contempt and self examination such art offers little sustenance.

For too long now the theatre has been only a retreat for the abnormal. There are an incredible number of themes which could make great theatre, they remain untouched while the plays produced in the old convention go on exploring a dwindling world of so-called intellectual activity.

Great popular theatre supplies a fundamental human need, it is a communion, it gives understanding, it bestows on man a sense of identity, it rationalizes fear and hate. The need for such theatre is creating the supply.

In England the infantile, snobbish theatre which we have had for so long is showing obvious signs of decay and now the doors are opening to new talent. The talent was always there, but in the England of ascendant imperialism, it was kept strictly in the workhouse.

At last you can hear the real English language in the theatre and the people on the stage move like human beings, neither producer's puppets nor sexless mannequins, but people arguing and living.

ginent que leurs grands problèmes sont trop subtils, trop personnels et trop intellectuels, pour pouvoir être appréciés par le commun des mortels, et ils préfèrent se tenir à l'écart de gens dont ils redoutent les grivoiseries et les critiques pleines de cynisme. Ces « artistes » voient difficilement dans un Brendan Behan autre chose qu'un être vulgaire. Il est intéressant de noter que l'œuvre de Behan est parsemée d'expressions recueillies parmi les aphorismes quotidiens du peuple et est entièrement dénué de redondance. Il est également intéressant de constater que ce genre d'écrivain préfère se tenir à l'écart des sentiers battus, des débats littéraires et artistiques — et trouve même un plaisir anormal à rire et à cultiver l'optimisme, qui est une des qualités maîtresses de cette classe ouvrière si ennuyeuse. A-t-il vraiment quoi que ce soit à nous apporter sur le plan intellectuel?

Je suis persuadée qu'il y aura toujours une place à part pour « l'art pour l'art », l'Art qui exprime le problème de l'ésotérique, de celui qui fuit la vie et qui n'a du monde qu'une vue déformée par le miroir de son propre isolement. Malheureusement, on fait de nos jours une place trop grande à cet Art. Ceux qui doivent affronter l'existence dans les pays de cocagne de l'angoisse, du mépris et de l'examen de conscience, ne trouvent là qu'une bien maigre nourriture spirituelle.

Le théâtre a trop longtemps servi de refuge aux thèmes anormaux. Il existe un nombre impressionnant de sujets susceptibles d'alimenter un grand théâtre, mais ceux-ci sont laissés de côté au profit de pièces montées dans la bonne vieille tradition conventionnelle et qui explorent inlassablement le monde décadent des soi-disant intellectuels.

Le grand théâtre populaire répond à un

The building of a popular theatre is a question of opening new doors. With new material and actors of wit and invention working on it, it is only a matter of time now before we have an extensive new dramaturgy. It must come from actor-writers working together this time, the work is waiting to be done. Already the drama produced in this way in England has brought into theatre a new public, a young audience. But it is a drama which shuns the lack of variety and inaction of the old psychological, introspective theatre. We must use more swift moving techniques, poetry, living music and song, dance, and above all understanding, actors and actresses who are artists not puppets, and theatres freed of the bed bugs—the business men and agents who batten off the theatre and have nothing to give it in return.

This future great theatre will, and can, arise everywhere, its achievement requires only work and patience.

besoin fondamental de l'homme. Il permet la communion d'esprit et la compréhension mutuelle. Il rend l'homme conscient de sa responsabilité collective et l'aide à situer son angoisse et sa haine sur un plan rationnel.

Le théâtre enfantin et snob, que nous avons trop longtemps supporté en Angleterre, est en pleine décadence et l'on commence enfin à faire appel aux nouveaux talents. Ces talents ont, en réalité, toujours existé, mais dans une Angleterre où l'impérialisme triomphait, ils n'avaient aucune chance de s'épanouir.

Il est enfin possible d'entendre les acteurs s'exprimer dans un anglais vivant, parler non plus comme les marionnettes du metteur en scène ou comme des mannequins asexués, mais comme des êtres humains qui discutent et qui vivent.

La crĕation d'un théâtre populaire dépend uniquement de notre volonté d'ouvrir en grand portes et fenêtres. Avec une matière nouvelle, des acteurs d'esprit et beaucoup d'imagination pour exploiter ces atouts, l'épanouissement d'un nouvel art dramatique ne se fera plus attendre. Il doit être basé sur une collaboration constante entre acteurs et écrivains. Voilà le travail qui nous attend. Les tentatives qui ont déjà été faites dans ce sens, en Angleterre, ont apporté au théâtre un nouveau public, recruté surtout parmi les jeunes.

Le but principal de ces tentatives a été d'en finir avec l'uniformité et l'inaction du vieux théâtre psychologique et introspectif. Il faut le plus possible avoir recours à la poésie, à la musique vivante, aux chants, aux danses, à une mise en scène très mobile, et, particulièrement, à des acteurs et actrices qui seront des artistes et non des marionnettes — et délivrer le théâtre de sa vermine, l'arracher aux mains des hommes d'affaires et des agents artistiques, qui s'engraissent à ses dépens et n'ont rien à lui donner en retour.

Ce grand théâtre de l'avenir peut et doit fleurir partout : il y faut seulement du travail et de la patience.

JOAN LITTLEWOOD

I

ANTIGONE IN CREOLE

ANTIGONE EN CRÉOLE

F. MORISSEAU-LEROY

MANAGER OF THE THEATRE OF HAITI DIRECTEUR DU THÉATRE D'HAÏTI

AT the beginning, " Antigone in Creole " was a gamble. The purpose was to prove that as a literary language Creole can express every shade of feeling. Taking what to my mind is the most sublime example of literature, I transposed the Theban legend into the psychological key of Haiti. Then I let the characters live and speak! And it is only natural that they should live and speak like Haitians—isn't that what the Prologue tells us?

In Port-au-Prince, " Antigone in Creole " overcame the prejudices of the orthodox minded. In Paris critics paid it the tribute reserved for works which deserve to be taken seriously. I am satisfied that it was not accorded the treatment one night expect from " simple savages ". Those who liked it appreciated either its closeness to Sophocles or its complete adaptation to the West Indian temperament. Those who did not like it were disappointed not to find some of the sophistications to which they were accustomed.

The same can be said of the performance of the actors. They did not have to perform a tragedy by Racine or Shakespeare but were concerned with showing how the Haitians would behave in similar circumstances. They showed the respect for the

AU départ, « Antigone en créole » est une gageure. Il s'agissait de prouver que le créole peut, comme langue littéraire, rendre toutes les nuances des sentiments. Choisissant l'exemple le plus élevé de la littérature, à mon sens, j'ai transposé la légende thébaine dans le climat psychologique d'Haïti. Et j'ai laissé vivre et parler les personnages. Qu'ils aient vécu et parlé comme des haïtiens, rien de plus normal! N'est-ce pas ce qu'annonçait le prologue?

A Port-au-Prince, l'Antigone créole a vaincu les préjugés des bien-pensants. A Paris, la critique lui a fait les honneurs réservés aux œuvres qui ont droit à toutes les sévérités. Je suis satisfait qu'elle n'ait pas été traitée en « bonne sauvage ». Ceux qui l'on aimée ont apprécié soit la fidélité à Sophocle, soit la complète adaptation de l'œuvre grecque au tempérament antillais. Ceux qui ne l'ont pas aimée ont été déçus de ne pas retrouver quelques sophistications auxquelles ils ont été habitués.

Il faudrait en dire autant du jeu des acteurs. Ils n'avaient pas à jouer une tragédie de Racine ou de Shakespeare. Ils tenaient à montrer comment les haïtiens se comportent dans « un cas pareil ». Ils ont observé le respect du texte comme le recommandait Bernard Shaw. Dans l'ensemble,

text recommended by Bernard Shaw. Taken on the whole, the Theatre of Haiti came to the Theatre of the Nations to prove that this shining example of universal literature was quite suitable for adaptation into a popular language which bourgeois obscurantism would keep on the level of a spoken patois. This experiment may serve to liberate artistic expression in all those parts of the world which are still kept in cultural bondage. In contrast to the commonplace fare often provided by touring companies to these spiritual outcasts in the name of " popular theatre ", " Antigone in Creole " opens up a new path.

During the discussions arranged by Mr Paul-Louis Mignon on May 12th, 1959 in the Green Room Club of the Théâtre Sarah Bernhardt, I stated that a true Haitian theatre should as far as possible make a clean break with European traditions to pursue " pre-theatrical " investigations even though they might join up again with the main current of Western humanism at a wider intersection.

*

I would like to explain this statement and at the same time raise the whole question of the modernisation of the classics. I am thinking of the Miracle Plays of the Middle Ages. I am thinking of the Festivals of Dionysus, of the pilgrimages of the Greeks to Eleusis and of the sanctuary of Aesculapius. And I naturally think of all the things I have seen around me in Haiti in this twentieth century. I recall the " nocturnal rites " of Santa Barbara in Cuba and the San Juan celebrations in Venezuela. I conjure up in my mind all the quivering excitement of the Negro-Brazilian cult. I hear spirituals being adapted to the dynamism of Jazz. I would be very surprised if future critics do not reproach dramatists with not having paid enough attention to all these opportunities for reviving humanism.

But first let us agree on the following matter. For whom do you want the classes brought up to date? For the privileged public of the big European and American

le Théâtre d'Haïti venait au Théâtre des Nations faire la preuve que cet exemple élevé de la littérature universelle s'accommodait parfaitement d'une langue populaire que l'obscurantisme bourgeois voudrait maintenir à l'état de patois « parlé ». Cette expérience peut servir à libérer l'expression artistique dans toutes les régions du monde maintenues dans l'esclavage culturel. Au contraire des trivialités que les troupes itinérantes offrent souvent aux masses déshéritées sous prétexte de théâtre populaire, l' « Antigone créole » ouvre une voie nouvelle.

Au cours des débats organisés par M. Paul-Louis Mignon, le 12 mai dernier, au Foyer du Théâtre Sarah Bernhardt, j'ai dit que la voie que devrait prendre un véritable théâtre haïtien reviendrait à faire table rase autant que possible des traditions européennes pour s'engager plutôt dans les démarches pré-théâtrales du peuple — quitte à rejoindre le courant sain de l'humanisme occidental à un carrefour plus large de la culture.

C'est sur cette dernière déclaration que je voudrais m'expliquer et poser en même temps le problème de l'actualisation des classiques.

Je pense aux Mystères du Moyen Age. Je pense aux fêtes de Dyonisos. Je pense aux pèlerinages du peuple grec à Eleusis et au sanctuaire d'Esculape. Et, tout naturellement, je pense à tout ce que j'ai vu autour de moi, en Haïti, au cours de ce vingtième siècle. Je remémore les nocturnes de la Santa Barbara, à Cuba. Et je songe à la San Juan au Venezuela. J'évoque tout le frémissement du culte négro-brésilien. J'écoute les spirituels s'adapter au dynamisme du jazz. Je serais fort surpris que la critique de demain ne reproche aux écrivains de théâtre de n'avoir pas assez prêté attention à toutes ces possibilités de renouvellement de l'humanisme.

Mais, auparavant, entendons-nous sur la question posée. Pour qui voulez-vous qu'on actualise les classiques? Pour le public privilégié des grandes capitales d'Europe et d'Amérique? ou pour la généralité du public des TNP que vous aimeriez faire

HAITI

« Antigone créole », de F. Morisseau - Leroy, d'après Sophocle. M : Clovis Bonhomme. D : Jacques S. Alexis. Le Théâtre d'Haïti. F. Morisseau-Leroy et C. Bonhomme.

The setting of « Antigone Creole » consisting entirely of a few elements in bamboo suggesting a Haitian « case ».

La décoration de l'« Antigone créole » était uniquement composée de quelques éléments de bambou, reproduisant l'atmosphère d'une « case » haïtienne.

IRLANDE

« Sainte Jeanne », de Bernard Shaw. M : Hilton Edwards. D : Micheal Macliammoir. Dublin Gate Theatre, Dublin. Siobhan McKenna (Jeanne).

« Les Géants de la Montagne », de Luigi Pirandello. M : Guido Salvini. D : Orlando di Collalto. Compagnie Gino Cervi. Gino Cervi (Cotrone).

capitals? Or for the general public of the T.N.P. so that they may share in these pleasures of the mind and for whom, if need be, you could light the way? It was also this latter concern which led me to write " Antigone " and poems in Creole which are recited to day by Haitian workers and peasants in the factories and fields.

A conception such as this of a national theatre naturally raises questions of the ideological standpoint of the playwrights, the choice of repertoire, the training of actors and even the design of theatres. And, of course, the problem of language.

The position of the man of letters (he who writes, reads and goes to the theatre occasionally) is far more closely connected with his general attitude towards modern existence than any literary declaration of faith. A theatre that only appealed to the small snobbish circles of the capital cities would lose all the characteristics of a national art and one of the most popular of arts, besides. The playwright who would be content to resign himself to such a limitation deserves to sink into obscurity with all his shallow-minded companions.

A theatre which persists in presenting the classics in such a way that the theatregoer does not see reflected there his every-day problems, is no more than the dull continuation of sixth form studies. It is no better than the young University companies which perform Euripides and Sophocles in the Erasmian pronunciation.

To speak of Haiti alone, I have never seen a more perfect theatrical performance than a Voodoo ceremony, a more complete dramatic characterisation than the trance of the worshippers, real " sacred monsters " possessed by the gods, excited by the rhythm of the drum, the syncopated chanting of the " chanterelle " and the ritual gestures of those holding high rank in the cult. I wished to show something of this too in the dances which act as a curtain-raiser and those of the Prologue to " Antigone ".

The Voodoo temple and the cock-fighting arena already suggests that the idea for the theatre-in-the-round, which is beginning to prove so effective, could have been discovered

participer aux grandes joies de l'esprit et dont vous souhaiteriez, le cas échéant, éclairer la route?

C'est aussi cette dernière préoccupation qui m'a porté à écrire « Antigone » et les poèmes créoles qu'aujourd'hui des ouvriers et des paysans haïtiens récitent sur les chantiers et dans les champs.

Une telle conception d'un théâtre national remet, évidemment, en discussion les dispositions idéologiques des auteurs, le choix du répertoire, l'entraînement des acteurs et jusqu'à l'architecture théâtrale. Et, bien entendu, le problème de la langue.

La position de l'homme de lettres (celui qui écrit, celui qui lit et celui qui va occasionnellement au théâtre) relève beaucoup plus d'une attitude générale à l'égard de l'aventure contemporaine que d'une éventuelle profession de foi littéraire. Un théâtre qui ne s'intèresserait qu'à la faible minorité des salonards des capitales perdrait tout caractère d'un art national et du plus populaire des arts. L'écrivain qui se résignerait à une telle limitation mérite de sombrer dans l'insignifiance avec tous ses compagnons des fêtes mondaines.

Un théâtre qui s'entête à jouer des classiques où le spectateur ne retrouve pas ses problèmes quotidiens ne serait que le prolongement de la maudite classe de rhétorique. Il n'aurait que la valeur des jeunes troupes universitaires qui jouent Euripide et Sophocle avec la prononciation érasmienne.

Pour parler uniquement d'Haïti, je n'ai jamais vu plus parfaite mise en scène qu'une cérémonie Vaudou, plus complète personnification dramatique que la transe des fidèles, véritables « monstres sacrés » chevauchés par les dieux, excités par le rythme du tambour, les incantations syncopées des « chanterelles », les passes du « laplace » et les gestes rituels des hauts gradés du culte. Cela aussi, nous avons voulu le montrer un peu dans les danses présentées en lever de rideau et dans le prologue dansé d' « Antigone ».

Le temple vaudou, l'arêne des combats de coqs indiquent déjà que la formule du théâtre en rond, qui commence à se révéler

in Haiti if theatre people would only look around them more. The Mardi Gras groups, and the Rara companies are intrinsically the same as the open-air performances today which attract hundreds of spectators from all ranks of society. To overlook this fact is, in the words of a Creole proverb, " to seek for the whole prodigal earth in the sky ".

As for the language, unless the Haitian playwright chooses to ignore 95 % of the population, he is bound to use the Creole language. For it is among this high percentage that real drama is being enacted. In Haiti whether you like it or not, everyone feels, weeps, laughs, swears, suffers, sells, buys, shouts or is silent in Creole.

Hence there is no alternative.

This observation also applies equally to Porto-Rico where Mr. René Marquez wrote his naturalistic play " La Carreta " with its cries of : " Ai bendito! no haychiavo! " It applies to Cuba where Mr. Nicolas Guillen introduced revolutionary subject matter into vernacular poetry. It is true of Jamaica where Mr. Renna Williams with " Lady Gheisha " revived the great West Indian comedy in a language which does more to hasten cultural federation than any legislative measures.

To leave the West Indies, I recall what I witnessed in the African Kingdom of Abomey, the cradle of Haitian beliefs. I can see again the Dance of the Princesses grouped behind the rostrum and I imagine what it would be like if Shakespeare's Macbeth were to be transposed into this atmosphere of political intrigue. I am prepared to wager that " Fon " (1) will become a language as valid as Creole.

These then, to my mind, are some of the initiatives which are likely to convey the message of the younger nations as long as progressive institutions exist such as the Theatre of the Nations or the International Theatre Institute.

Who can lose by it? Countries which lead in culture will gain by it. What may be called enlightened religions will also gain, for only the theatre can sift popular

(1) A language spoken in Dahomey.

tellement efficace, aurait pu être découverte en Haïti, si les hommes de théâtre regardaient davantage autour d'eux. Les «bandes» de mardi-gras, les troupes de Rara, ne présentent-elles pas déjà en essence, ces spectacles en plein air qui attirent des milliers de « clients » de toutes les catégories sociales? Négliger de telles démarches, c'est justement, selon un proverbe créole, chercher au ciel ce que la terre prodigue.

Quant à la langue, à moins que le dramaturge haïtien choisisse d'ignorer les quatre-vingt-quinze pour cent de la population, il est obligé d'avoir recours au créole. C'est chez ce fort pourcentage que se déroule le vrai drame. En Haïti, qu'on l'admette ou non, tout le monde sent, pleure, rit, jure, souffre, vend, achète, crie et se tait en créole.

Dès lors, il n'y a pas d'alternative!

Cette observation se trouve valable pour Porto-Rico où M. René Marquez a écrit son drame naturaliste « La Carreta » à coups de « Ai bendito? no hay chiavo? ». Valable à Cuba, où M. Nicolas Guillen a introduit un contenu révolutionnaire dans la poésie populaire d'expression vernaculaire. Valable à la Jamaïque, où M. Renna Williams, avec « Lady Gheisha », a recréé la grande comédie antillaise dans une langue qui, mieux que les décisions législatives, accélère la fédération culturelle.

Pour sortir des Antilles, j'évoque ce que j'ai vu en territoire d'Afrique noire, au royaume d'Abomey, berceau des croyances haïtiennes. Je revois le spectacle de la danse des Reines dans la Cour du Palais. J'entends les cris des princesses passées derrière la tribune d'honneur. J'imagine le « Macbeth » de Shakespeare transposé dans ce climat d'intrigues politiques. Je parie que le «fon» (1) se révèlerait tout de suite une langue de théâtre aussi valable que... le créole.

Voilà, à mon avis, des initiatives qui ont la chance de véhiculer le message des peuples jeunes, tant qu'il existera des cadres progressistes comme le Théâtre des Nations, l'Institut International du Théâtre, que sais-je encore?

Que peut-on perdre? Les pays leaders de

(1) Une langue parlée dans le Dahomey.

cults from the superstitions which are natural to the exploited masses and so retain the original artistic heritage.

One may well ask oneself what the classics have to do with all this. Euripides, Sophocles, Aristophanes, Racine, Corneille, Molière and Shakespeare still live on in spite of the mortal blows inflicted daily by dried-up minds. Can we wait until all peoples can read ancient Greek, 17th century French and Victorian English before revealing to them all the treasures of our classical heritage? People are lazy, they have to be shaken every morning to wake them up.

None-the-less, new suns are rising again over a great theatrical epoch. Among the beacons which shine out in this epoch I see very clearly the projection of classical works into linguistic and scenic forms which are within the comprehension of the masses.

la culture y gagneraient. Les religions dites avancées aussi, car, seul, le théâtre peut décanter les cultes populaires des superstitions inhérentes aux masses exploitées pour n'en laisser subsister que l'héritage artistique original.

Mais, alors, on peut encore se demander ce que les classiques viennent chercher là-dedans. Que voulez-vous? Euripide, Sophocle, Aristophane, Racine, Corneille, Molière, Shakespeare sont vivants malgré les coups mortels que leur portent journellement les esprits sclérosés. Peut-on attendre que tous les peuples lisent le grec ancien, le français du XVIIe siècle et l'anglais victorien, avant de leur révéler tous les trésors du legs classique?

Les gens sont paresseux. Il faut les secouer pour qu'ils se réveillent chaque matin.

Pourtant, des soleils nouveaux se lèvent une fois de plus sur une grande époque théâtrale. Parmi les lumières qui éclairent cette époque, je distingue très nettement la projection des chefs-d'œuvre classiques dans les formes linguistiques et scéniques accessibles aux masses.

F. MORISSEAU-LEROY

EWA BONACKA

PRODUCER OF " PARADES "
WARSAW DRAMA THEATRE

METTEUR EN SCÈNE DE « PARADES »
(THÉATRE DRAMATIQUE DE VARSOVIE)

I FIND it difficult to study the problem of bringing a classical work up to date, starting with Potocki's " Parades " as example. Indeed, on the one hand, this collection of six plays in one act, related only by the characters taking part, is not, strictly speaking, a classical work. On the other hand, the same collection recently discovered in the Warsaw University Library was practically devoid of any tradition when I agreed to undertake to produce it. I say " practically ", because, during Potocki's lifetime, the " Parades " were performed—no doubt by amateurs—before Princess Lubomirska in the palace of Lancut.

And so, as I started work, I did not have to put out of my mind any memories of some shape that has already been seen, as is usually the case with a well-known classical work, or cast off the burden of a traditional staging and style.

I had a pleasant surprise on reading the " Parades " for the first time. If these

IL me paraît difficile d'étudier le problème de l'actualisation d'une œuvre classique, en prenant pour exemple les « Parades » de Potocki. En effet, d'une part, ce recueil de six pièces en un acte, apparentées par leurs personnages seulement, n'est pas, à proprement parler, une œuvre classique, d'autre part, ce même recueil, récemment découvert dans la bibliothèque de l'Université de Varsovie, était encore presque vierge de toute tradition quand j'acceptai d'en assurer la mise en scène. Je dis « presque », car du vivant de Potocki, les « Parades » avaient été jouées — sans doute par des acteurs amateurs — chez la princesse Lubomirska, au château de Lancut.

Ainsi, en me mettant au travail, je n'ai pas eu à chasser de mon esprit le souvenir d'une forme déjà vue, comme c'est en général le cas avec une œuvre classique connue, ou encore à me libérer du fardeau d'une mise en scène et d'un style traditionnels.

« Les Parades », de Jean Potocki. M : Ewa Bonacka. D : Wladyslaw Daszewski. Théâtre Dramatique de Varsovie. Jerzy Magorski, Barbara Krafftowna.

« Figli d'Arte », de Diego Fabbri. M : Luchino Visconti. D : Mario Garbuglia. Compagnie Morelli-Stoppa.

The action of « Figli d'Arte » takes place successively on the stage of a small Italian provincial theatre (reconstructed on the stage of the Sarah Bernhardt Theatre by Mario Garbuglia) and in the auditorium itself, among the audience. Rina Morelli was awarded the diploma for the best actress of the season for her performance in « Figli d'Arte » (see page 343).

L'action de « Figli d'Arte » se situe successivement sur la scène d'un petit théâtre italien de province et dans la salle même, au milieu des spectateurs. Pour son interprétation, dans « Figli d'Arte », Rina Morelli a obtenu le diplôme de la meilleure comédienne (v. page 343).

Ci-dessus : Fran
Spira, Dino Camu
Sergio Fantoni et
Morelli.
Ci-dessous : Une
dans la salle,
Françoise Spira
Sergio Fanton

" short dramatic extravaganza "—to use the author's own words—were not essentially original, they nevertheless contributed something new and stimulating. During his many travels abroad, Potacki had become familiar with many a theatrical form and with varied literary styles, and there are numerous traces of these various influences in the text of the " Parades " which, in reality, are literary parodies studded with puns on the manner of writing of those days, pastiches of the theatrical style then in vogue, in short real caricatures intended to amuse the author and his friends.

These plays are of great value to the Polish theatre. They testify to our ties with the theatrical forms that flourished at that time in Poland, thanks to passing troupes of Italian and French actors which, unfortunately, disappeared only too rapidly. I am referring here to the " commedia dell'arte ", the influence of which was never more felt than in the Parades. In our days we might perhaps have found a prolific source of comical factors by endeavouring to reproduce the atmosphere of the drawing-room theatre in the palace of Lancut in the 18th century, by rendering the full meaning of the literary parodies, the references to the mode of living, the politics and morals of the time, and finally of the numerous puns, arising no doubt out of the mixture of Polish and French, made by the Princess's guests. But by so doing, by interpreting the " Parades " as an 18th century drawing-room comedy in the best classical tradition of the French theatre, we should not have done more than produce a theatrical and literary " curiosity " capable of interesting but a restricted circle among the Polish intellectual elite.

That is why, in staging the " Parades ", we have endeavoured to accentuate the

J'ai éprouvé une heureuse surprise, en lisant les « Parades » pour la première fois. Si ces « courtes extravagances dramatiques » — pour reprendre l'expression de l'auteur lui-même — n'étaient pas essentiellement originales, elles apportaient cependant quelque chose de neuf et de stimulant. Au cours de tous ses voyages à l'étranger, Potocki s'était familiarisé avec bien des formes théâtrales et des styles littéraires variés. Aussi, nombreuses sont les traces de ces diverses influences dans le texte des « Parades », qui sont en réalité des parodies littéraires constellées de jeux de mots sur la manière d'écrire de l'époque, des pastiches du style théâtral alors en vogue, bref, de vraies caricatures destinées à distraire l'auteur et ses amis.

Ces pièces sont précieuses pour le théâtre polonais. Elles témoignent de nos liens avec ces formes théâtrales qui fleurirent alors en Pologne, grâce aux troupes d'acteurs italiens et français de passage, mais qui, malheureusement, disparurent trop rapidement. Je fais ici allusion à la commedia dell'arte, dont jamais l'influence ne s'est fait sentir aussi fortement que dans les « Parades ». Nous aurions peut-être pu, de nos jours, trouver une source importante d'éléments comiques en cherchant à recréer l'atmosphère du théâtre-salon du château de Lancut au XVIIIe siècle, en rendant tout leur sens aux parodies littéraires, aux allusions à la vie, à la politique et aux mœurs de l'époque, enfin aux nombreux jeux de mots, provoqués sans doute par le mélange du polonais et du français, que faisaient les invités de la princesse. Mais en agissant ainsi, en interprétant les « Parades » comme une comédie de salon du XVIIIe siècle dans la bonne tradition classique du théâtre français, nous n'aurions guère réalisé autre chose qu'une

reminiscences of the popular theatre and of the " commedia dell'arte " which are to be found throughout Potocki's work.

By associating the humour of the travelling theatre with that of literary parody, and by introducing discordant effects in opposition to the traditional form, we have succeeded in producing a show that is much appreciated by the public. The accomplishing of this purpose carried with it a certain number of risks however, and I admit we often doubted of success during the weeks of work that preceded the first performance. I was afraid of " overdoing the dose ", and I wondered whether the actors would be able to grasp my real meaning. It was no good fastening on to " style ", but one had to adapt the old values to the tastes and preferences of a modern audience, and present the author's intentions under a new and more colourful form. It was therefore a matter of quite a different type of adaptation, and I may say that it was this " renewal " work which, in reality, gave me my greatest difficulties.

*

Fortunately, I did not have to resort to purely formal effects, for, in his " Parades ", Potocki displays a sense of absurd humour closely approaching that which has become general in Poland today. Our great poet K.I. Galczynski was the first to popularize nonsensical humour, with his literary column " Zielona gés " (The Green Duck) published in the big weekly " Przekroj " (Profile). Then, the numerous comic drawings of our best engravers, the extensive satirico-literary movement of student cabarets—with " Stodola " (The Barn) heading the list—the celebrated " Kon " (The Horse) programme, young actors' cabaret, Mrozek's buffooneries,

« curiosité » théâtrale et littéraire, susceptible au plus de n'intéresser qu'un cercle restreint de l'élite intellectuelle polonaise.

C'est pourquoi, dans notre mise en scène des « Parades », nous nous sommes efforcés de mettre l'accent sur les réminiscences du théâtre populaire et de la commedia dell'arte, qui se retrouvent tout au long de l'œuvre de Potocki.

En associant l'humour du théâtre forain à celui de la parodie littéraire, et en introduisant des effets discordants en opposition à la forme traditionnelle, nous avons réussi à créer un spectacle très apprécié de notre public. La réalisation de ce dessein comportait, cependant, certains risques, et j'avoue avoir souvent douté de notre réussite, durant les semaines de travail qui précédèrent la première représentation. Je craignais de « forcer la dose » et me demandais si les acteurs arriveraient à saisir le véritable sens de mes intentions. Il ne fallait pas se cramponner au « style », mais adapter les anciennes valeurs aux goût et préférences du public moderne et présenter les intentions de l'auteur sous une nouvelle forme plus colorée. Il s'agissait donc d'un tout autre genre d'adaptation, et je peux dire que c'est ce travail de « renouveau » qui, en réalité, m'a donné le plus de difficultés.

Par bonheur, je n'ai pas eu à recourir à des effets purement formels, car, dans ses « Parades », Potocki fait preuve d'un sens de l'humour absurde très proche de celui qui s'est généralisé dans la Pologne d'aujourd'hui. C'est notre grand poète K. I. Galczynski qui, le premier, vulgarisa l'humour absurde avec sa rubrique littéraire « Zielona gés » (L'oie verte) publiée dans le grand hebdomadaire « Przekroj » (Profil). Ensuite, les nombreux dessins comiques de nos meilleurs graveurs, le vaste mouvement satirico-littéraire des cabarets d'étudiants

the surrealistic settings of the young poets (Bialoszewski), soon swept away the traditional ideas and conventions, shook the foundations of our tastes, of our intellectual and artistic habits, of our sense of logic, and finally made us familiar with the new forms of humour, thus creating a favourable climate for the development of Potocki's humour.

Moreover, my task was also facilitated by the astonishing up-to-dateness of some of the passages in the text. Let me quote, for instance, in " Cassandra the Democrat ", Cassandra's reflections on democracy and his numerous allusions so well adapted to the present political and economic situation that they arouse strong reaction among the spectators. Their up-to-dateness is surprising, so much so that the audience might be tempted to suspect the producer of having altered Potocki's original text.

★

When, in a long monologue of the " Parades ", an actor particularly gifted in mimicry amuses himself imitating the voice of some Polish statesman who is well-known for the frequency and length of his speeches, or when, by some chance play of words, the name of this politician is mentioned, the audience is at the acme of delight.

Nowadays, even the cleverest means of the " commedia dell'arte " are insufficient for alluding to the complicated problems of the modern world unless they are accompanied by a literary text dealing directly with these questions. Yet, who knows but that some clever writer might be able to give Harlequin's metaphors a still greater significance than that of the Middle-class theatrical conventions of our days? Why not try to revive the popular theatre which, for

— avec « Stödola » (La Grange) en tête — le célèbre programme du « Kon » (Le Cheval), cabaret des jeunes acteurs, les bouffonneries de Mrozek, les mises en scène surréalistes des jeunes poètes (Bialoszewski), ne tardèrent pas à balayer les notions et les conventions traditionnelles, à secouer nos goûts, nos habitudes intellectuelles et artistiques, notre sens de la logique, à nous familiariser enfin avec de nouvelles formes d'humour, créant ainsi un climat favorable à l'épanouissement de l'humour de Potocki.

D'autre part, ma tâche s'est aussi trouvée facilitée par l'actualité étonnante de certains passages du texte. Citons, par exemple, dans « Cassandre Démocrate », les réflexions de Cassandre sur la démocratie et ses nombreuses allusions, tellement adaptées à la situation politique et économique actuelle, qu'elles provoquent de vives réactions parmi les spectateurs. Elles surprennent par leur actualité, à tel point que les spectateurs seraient tentés de soupçonner le metteur en scène d'avoir modifié le texte original de Potocki.

Quand dans un long monologue des « Parades », un des acteurs spécialement doué pour les imitations s'amuse à contrefaire la voix d'un certain homme d'État polonais réputé pour la fréquence et la durée de ses discours, ou quand, au hasard d'un jeu de mots, le nom de cet homme politique est prononcé, la joie du public est à son comble.

Actuellement, les moyens de la commedia dell'arte, même les plus ingénieux sont insuffisants pour faire allusion aux problèmes compliqués du monde moderne, s'ils ne sont pas doublés d'un texte littéraire ayant directement trait à ces questions. Pourtant, qui sait si un bon écrivain ne réussirait pas à donner aux métaphores d'Arlequin une portée plus grande encore

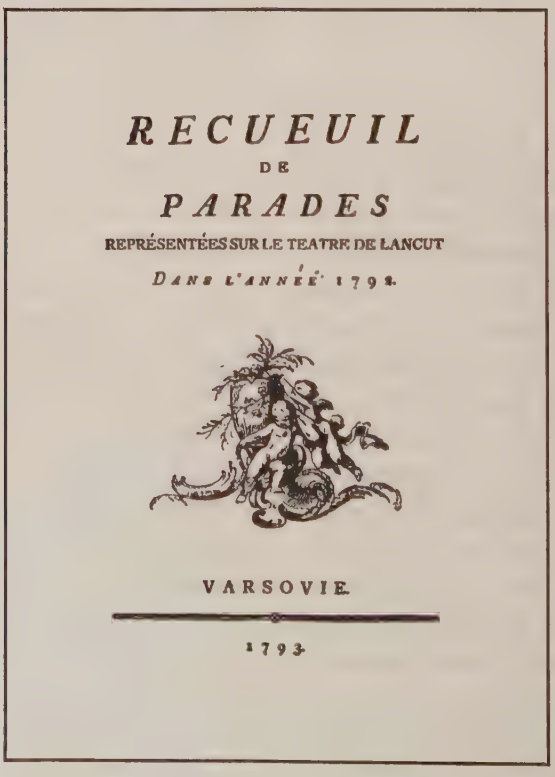
a time, was so much in fashion? Such an attempt would be full of interest.

The original text of the " Parades " being in French, it would be a good idea to stage this show in France, in a modern setting of course, and yet one that would be more in keeping with classical traditions. No doubt it would thus be possible to discover further sources of humour in Potocki's miniatures, and perhaps lead to a better appreciation of this author whose work bears so profoundly the mark of two civilizations—the Polish and the French.

que celle des conventions théâtrales bourgeoises de notre époque. Pourquoi ne pas essayer de ressusciter ce théâtre populaire qui, pendant un temps, connut une telle vogue? Ce serait une tentative curieuse et intéressante.

Le texte original des « Parades » étant en français, il serait bien que l'on monte un jour ce spectacle en France, dans une mise en scène moderne, évidemment, mais cependant plus fidèle aux traditions classiques. Cela permettrait certainement de découvrir de nouvelles sources d'humour dans les miniatures de Potocki, et d'apprécier peut-être plus encore cet auteur dont l'œuvre porte si profondément l'empreinte de deux civilisations — la polonaise et la française.

EWA BONACKA


RECUEUIL
DE
PARADES
REPRÉSENTÉES SUR LE TEATRE DE LANCUT
DANS L'ANNÉE 1792.
VARSOVIE.
1793.

Le Vaisseau fantôme », de
chard Wagner. M : Hans
artleb. D : Hein Heckroth.
Opéra de Francfort.

The Frankfurt Opera Company was awarded (ex-aequo with the Berlin State Opera Company) the diploma for the show with the best average box office receipts during the 1959 season of the Theatre of the Nations (see page 344).

L'Opéra de Francfort a remporté (ex aequo avec le Stadtische Oper de Berlin) le diplôme réservé aux spectacles ayant réalisé la meilleure recette pendant la saison 1959 du Théâtre des Nations (v. page 344).

« Les Noces de Figaro », de Mozart. M : Leopold Lindtberg. D : Teo Otto. Opéra de Francfort. Anny Schlemm, Theo Adam, Ernst Gutstein, Kurt Wolinski, Sylvia Stahlman.

ALLEMAGNE (OUEST)

« Ariane à Naxos », de Richard Strauss. M : Günther Rennert, D : Ita Maximowna. Opéra de Berlin. William MacAlpine, Lisa della Casa.

Lisa della Casa gained the diploma for the best woman singer of the season for her performance in « Ariadne auf Naxos » (see page 343).

Lisa della Casa a reçu le diplôme réservé à la meilleure chanteuse de la saison, pour son interprétation d'« Ariane à Naxos » (v. page 343).

Furthermore, the Berlin State Opera Company won (ex-aequo with the Frankfurt Opera Company) the diploma for the show with the best average box office receipts during the 1959 season of the Theatre of the Nations (see page 343).

Par ailleurs, le Stadtische Oper de Berlin a remporté (ex aequo avec l'Opéra de Francfort) le diplôme réservé aux spectacles ayant réalisé la meilleure recette pendant la saison 1959 du Théâtre des Nations (v. page 343).

ARIADNE AUF NAXOS AND THE PRODUCTION OF OPERA

ARIANE A NAXOS ET LA MISE EN SCÈNE LYRIQUE

GÜNTHER RENNERT

PRODUCER OF "ARIADNE AUF NAXOS" (BERLIN OPERA)

METTEUR EN SCÈNE DE « ARIANE À NAXOS » (OPÉRA DE BERLIN)

IT is only necessary to re-read carefully the letters which passed between Strauss and Hofmannsthal at the time when "Ariadne auf Naxos" was being written, to discover that this excellent opera with its subtle psychological gradations has always presented a number of problems. Hoffmannstahl entitled the first version "Le Molière malheureux". He and Strauss had written this opera, like the preceding "Le Bourgeois Gentilhomme", especially for Reinhardt and his distinguished company because, they believed, only he was capable of rendering perfectly the rather impromptu nature of this work.

Imagine their disappointment when they found that their opera was being performed everywhere except at Reinhardt's theatre! Extremely incensed, Strauss finally set to work to compose a "second" version of the Prologue. In spite of the enthusiasm with which he had begun composing this opera, he was now heartily sick of it. He

IL suffit de relire attentivement les lettres échangées entre Strauss et Hofmannsthal, à l'époque de la création d'« Ariane à Naxos », pour constater qu'il y est sans cesse question des multiples problèmes posés par cette œuvre admirable et d'une psychologie si nuancée. Hofmannsthal en avait intitulé la première version « Le Molière malheureux ». Lui et Strauss avaient spécialement composé cette œuvre, tout comme la précédente — « Le Bourgeois Gentilhomme » — pour Reinhardt et sa troupe exceptionnelle. Selon eux, en effet, Reinhardt était le seul qui pût rendre de façon parfaite l'aspect « légèrement improvisé » de l'œuvre.

Quelle ne fut pas la déception des deux auteurs de constater que leur ouvrage était représenté partout, sauf chez Reinhardt. Fort courroucé, Strauss se mit enfin au travail pour composer une « seconde » version du Prologue. Malgré l'enthousiasme qu'il avait apporté au début à la composition de cette œuvre, il en était maintenant

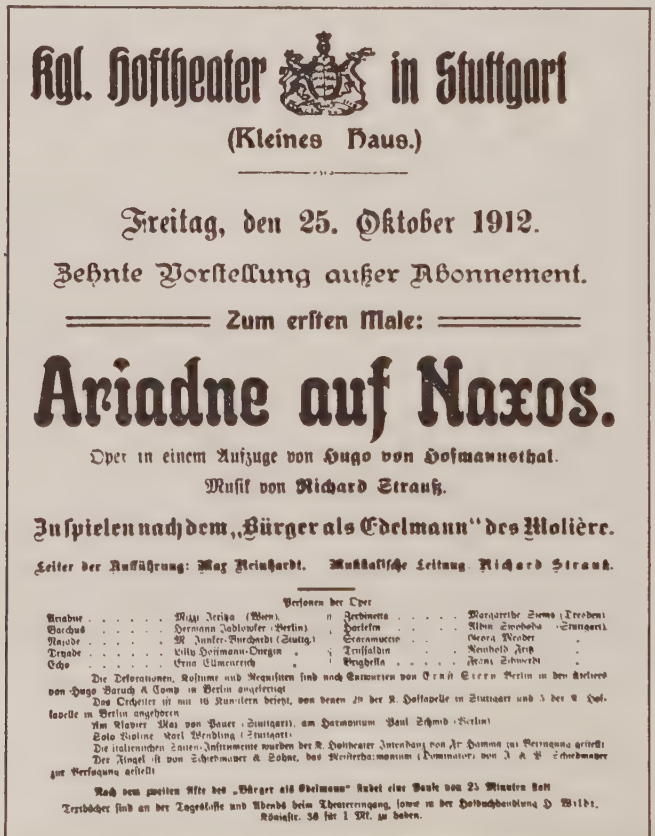
objected to adding, cutting or re-arranging this or that scene only to produce in the end a hotch-potch which would certainly plunge him into the deepest despair. Finally, under the influence of Hofmannsthal, who was far more sure of himself, Strauss wrote a second and entirely new version of the Prologue : Ariadne, Zerbinetta and the world of Harlequin were now contained in the character of the composer, a half-tragic, half-comic figure.

★

If we want to produce this opera nowadays, the theatrical experiments to which it has given rise in the past 40 years must be taken into account. It is also astonishing to notice how, on the practical level, the authors'

sursaturé. Il se refusait à ajouter, couper ou refaire telle ou telle scène, pour obtenir, en définitive, une œuvre faite de bric et de broc, ce qui ne manquerait pas de le plonger dans un découragement total. Finalement, grâce à l'influence de Hofmannsthal, qui était beaucoup plus sûr de lui, Strauss écrivit une deuxième version du prologue entièrement nouvelle : Ariane, Zerbinette et le monde d'Arlequin se retrouvaient maintenant dans le personnage du compositeur, figure mi-tragique, mi-comique.

Si l'on veut mettre en scène cette œuvre de nos jours, on devra tenir compte des expériences théâtrales suscitées par elle depuis quarante ans. Il est, d'ailleurs, étonnant de voir combien, sur le plan pratique, les exigences des auteurs sont restées actuelles, car la représentation de cette œuvre demande



Kgl. Hoftheater in Stuttgart

(Kleines Haus.)

Freitag, den 25. Oktober 1912.

Zehnte Vorstellung außer Abonnement.

Zum ersten Male:

Ariadne auf Naxos.

Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal.

Musik von Richard Strauß.

Zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" des Molière.

Leiter der Aufführung: Max Reinhardt. Musikalische Leitung: Richard Strauß.

Personen der Oper

Ariadne	Mizzi Jeritza (Wien).	Zerbinetta	Margarethe Siems (Dresden)
Bacchus	Hermann Jadlowker (Berlin)	Harlekin	Albin Swoboda (Stuttgart)
Najade	M. Junker-Burchardt (Stuttg.)	Scaramuccio	Georg Meader
Dryade	Lilly Hoffmann-Onegin	Truffaldin	Reinhold Fritz
Echo	Erna Ellmenreich	Brighella	Franz Schwerdt

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten sind nach Entwürfen von Ernst Stern Berlin in den Ateliers von Hugo Baruch & Comp. in Berlin angefertigt.

Das Orchester ist mit 16 Künstlern besetzt, von denen 29 der K. Hofkapelle in Stuttgart und 5 der K. Hofkapelle in Berlin angehören.

Am Klavier: Max von Pauer (Stuttgart), am Harmonium: Paul Schmid (Berlin).

Solo Violine: Karl Wendling (Stuttgart).

Die italienischen Saiten-Instrumente wurden der K. Hoftheater-Intendanz von Fr. Hamma zur Verfügung gestellt.

Der Flügel ist von Schiedmayer & Söhne, das Meisterharmonium (Dominator) von J. & P. Schiedmayer zur Verfügung gestellt.

Nach dem zweiten Akte des „Bürger als Edelmann" findet eine Pause von 25 Minuten statt.

Textbücher sind an der Tageskasse und Abends beim Theatereingang, sowie in der Hofbuchhandlung H. Wildt, Königstr. 38 für 1 Mk. zu haben.

The playbill for the first performance of " Ariadne auf Naxos "

Affiche de la Première de « Ariane à Naxos »

Richard Strauss conducting

Richard Strauss au pupitre

requirements have still remained up to date. For the performance of this opera demands not only great technical possibilities but quite exceptional capacities in all fields (singing, production and stage equipment), even though the theme can only be very imperfectly mastered in all its diversity.

Next the opera must be given a décor which is somewhere between the beginning of the 18th century and the reign of Louis XVI, a stage must be built which will permit the chiaroscuro and optical effects of the Baroque theatre. The necessary conditions must be provided to make possible the " theatre within the theatre ", the Commedia dell'Arte, while keeping it apart from the psychological plot of Ariadne. The whole demands both confined acting space and the use of effective stage machinery. The singers must be excellent actors also. Only the Prologue blends all the nuances of the Opera Bouffe ranging from pantomime to the portrayal of character and requires that those playing the classical rôles (Ariadne, Bacchus and the three nymphs) should conduct themselves in a manner which is the direct opposite of that in the second part—it demands, in other

à la fois des moyens techniques très poussés et des possibilités peu communes dans tous les domaines (chant, mise en scène, machinerie théâtrale), même si le sujet ne peut être maîtrisé que très approximativement dans sa diversité.

Il s'agit ensuite de situer les décors entre le début du XVIIIe siècle et Louis XVI et de construire une scène qui permette de rendre les clairs-obscurs et les effets optiques de tout le Théâtre Baroque. Il faut créer les conditions qui rendront possible le « Théâtre dans le Théâtre », la commedia dell'arte, tout en la maintenant séparée de la trame psychologique d'Ariane. L'ensemble nécessite à la fois une aire de jeu restreinte et le déploiement d'une savante machinerie. Les chanteurs doivent également être d'excellents acteurs. Le Prologue à lui seul réunit toutes les nuances de l'Opéra-Bouffe, allant de la pantomime à la peinture de caractères, et exige, des personnages classiques (Ariane, Bacchus et les trois nymphes) un comportement inverse de celui qui sera le leur dans la seconde partie, c'est-à-dire le comportement profane d'une troupe de chanteurs de province.

Tous ces éléments sont particulièrement

words, the unprofessional conduct of a company of provincial singers.

★

All these elements are particularly difficult to combine which makes the producers' task both very interesting and extremely delicate.

People often ask me whether, in opera, the work of production is dictated by the theme, the plot, the action or the score. I cannot give a definite answer to this question. In modern opera it often happens that the theme is the only basis for production —when for instance, the music does not offer one a " centre point " and does not provide sufficient *élan.* One thing is however certain : opera is more than a drama set to music. It is also more than a series of arias bound together by a text. It is *a priori* a complete work of art.

The producer must then find a means of fusing all the elements into an organic whole. His production must provide an answer to problems arising from the text. The arias do not dictate the singer's movements, his exits and entrances, but the action of the play. In fact, an aria is not a melody but a monologue and a duet is not a song for two voices but a dialogue. It is obvious, of course, that one would destroy the unity of the musical form if one sought to bring it down it to naturalistic movements. That is why it is essential to examine each individual case to see whether and to what extent the singing is determined by the laws of drama or whether it is only a logical musical sequel.

★

Action and music are always complementary but each opera contains in itself the style of its performance.

This is the reason why the producer must

difficiles à réunir et imposent au metteur en scène une tâche des plus intéressantes, mais des plus délicates.

On me demande souvent, si, au théâtre lyrique, le travail pratique du metteur en scène est dicté par le sujet, l'affabulation, l'action dramatique ou par la partition. A cette question, je ne puis donner de réponse précise. Pour les opéras contemporains, il arrive fréquemment que la mise en scène soit presque exclusivement basée sur le sujet, quand le message musical ne permet pas de trouver un point central et ne donne pas un élan suffisant. Cependant, une chose reste certaine : un opéra est plus qu'un drame accompagné de musique, plus aussi, qu'une série d'arias réunies par un texte. C'est, à priori, une œuvre d'art complète et entière.

Le metteur en scène devra donc établir une liaison organique entre tous les éléments et la rendre perceptible. Il devra, par sa mise en scène, résoudre les problèmes posés par le texte. Ce ne sont pas les airs qui dicteront les mouvements de l'acteur, ses entrées et ses sorties, mais les ressorts de l'action dramatique. En effet, une aria n'est pas une mélodie, mais un monologue; un duo n'est pas un chant à deux voix, mais un dialogue. Cela dit, il est bien évident, que l'on détruirait l'unité de la forme musicale si l'on cherchait à la réduire à des mouvements naturalistes. C'est pourquoi il est indispensable d'examiner chaque cas particulier, pour savoir dans quelle mesure le chant est déterminé par les lois dramatiques ou s'il est seulement une suite musicale logique.

Action et musique sont toujours complémentaires. Mais chaque œuvre porte en soi le style de sa représentation.

C'est pourquoi le metteur en scène doit rechercher, avant tout, l'esprit de l'œuvre. Partant de là, il assemblera entre elles les

« Les Contes d'Hoffmann », de Jacques Offenbach. M : Walter Felsenstein. D : Rudolf Heinrich. Komische Oper de Berlin.

A scene from Act IV (Giulietta). It will be seen that the designer has equipped the stage with a sloping floor covered in black plastic material. Furthermore in order that the audience should be put in the right frame of mind as soon as they entered the theatre, the designer completely transformed the proscenium arch of the Sarah Bernhardt Theatre by adding fluted columns and a pediment (see photograph).

The « Cercle International de la Jeune Critique » awarded the Theatre of the Nations Trophy (offered for the best show of the season in any class) to Walter Felsenstein's production of « The Tales of Hoffman ».

Une scène du quatrième acte (Giulietta). On remarquera que le décorateur a équipé la scène d'un plateau incliné recouvert de matière plastique noire. Par ailleurs, afin de placer le spectateur dans l'ambiance de l'ouvrage dès leur arrivée au théâtre, le décorateur avait complètement transformé le cadre de scène du Théâtre Sarah Bernhardt par l'adjonction de colonnes cannelées et d'un fronton (notre document).

Le Cercle International de la Jeune Critique a attribué le « Challenge » du Théâtre des Nations (réservé au meilleur spectacle de la saison 1959 quel que soit son genre), aux « Contes d'Hoffmann » dans la mise en scène de Walter Felsenstein.

LLEMAGNE (EST)

lbert Herring », de
jamin Britten M : Joa-
n Herz. D : Rudolf
nrich. Komische Oper
Berlin. Margarete
se, Erwin Wohlfahrt,
Lydia Dertil.

« Faust », de Gounod. M : Dr. Friedrich Schramm. D : Miomir Denic. Opéra de Belgrade.

«Katia Kabanova», de Janacek. M : Mladen Sabljic. D : Miomir Denic. Opéra de Belgrade. Biserka Cvejic, Melanija Bugarinovic.

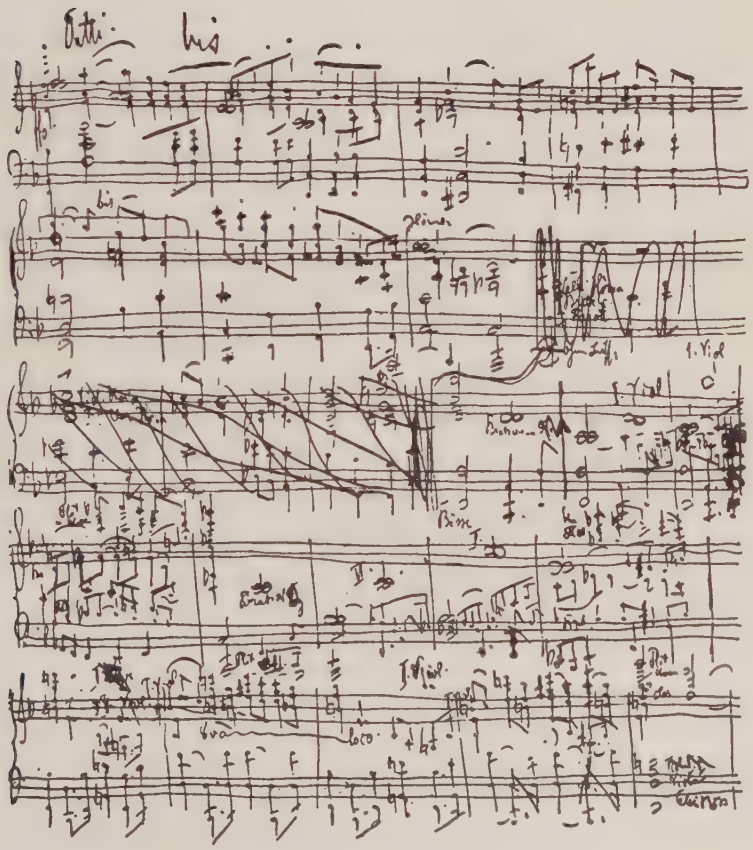
Miroslav Cangalovic as he appeared in the part of Mephistopheles which won him the diploma for the best male singer of the season (see page 343).

Miroslav Cangalovic, dans le rôle de Méphisto, pour lequel il a remporté le diplôme réservé au meilleur chanteur de la saison (v. page 343).

« La Couronne de la Montagne» de P.P. Njegos, (adapt: R. Plaovic et N. Hercigonja). Mu : Nicola Hercigonja. M : Radomir Plaovic. D : Miomir Denic.

above all seek out the spirit of the work. Beginning from there, he will fit together all the different parts of his production and once he has found the right form he will repeat it until it comes quite naturally by itself. Each reaction must depend on the preceding one. The production will only acquire its final shape when all details have been logically assembled with the greatest perfection and when the singer is imbued at all times with the meaning of his expression and actions. A production worked out under these conditions will still retain at its 50th

différentes parties de sa mise en scène. Et, lorsqu'il aura trouvé la forme qui lui convient, il la répétera inlassablement jusqu'à ce qu'elle « vienne » tout naturellement. Chaque réaction doit dépendre de la précédente et provoquer la suivante. La représentation n'atteindra sa forme définitive que lorsque l'assemblage logique de tous les détails se fera avec la plus grande perfection et quand l'interprète sera, à tout instant, pénétré du sens de son expression et de son geste. Une mise en scène travaillée dans de telles conditions conserve encore, à la



Page from a score in Strauss's own hand.

Page manuscrite de Strauss.

performance, all the freshness and precision of the first.

★

But all this is just a matter of work, time and a sense of responsibility. Others will say that it is a matter of nerves, patience and compromise. Indeed, if we start off with absolute requirements, we must always consider the company's artistic possibilities and the practical means of the theatre in question as well as the number of rehearsals we shall be allowed and all the other working conditions.

cinquantième représentation, la fraîcheur et la précision qu'elle avait lors de la « générale ».

Tout ceci n'est qu'une question de travail, de temps et de sens des responsabilités. D'autres diront que c'est une question de nerfs, de patience et de compromis. En effet, si nous avons, au départ, des exigences absolues, nous devrons toujours tenir compte des possibilités artistiques de la troupe et des moyens matériels du théâtre auquel nous avons affaire, ainsi que du nombre des répétitions prévues et de toutes les autres conditions du travail.

GÜNTHER RENNERT

Hofmannsthal and Strauss. Hofmannsthal et Strauss.

THE EVOLUTION OF THE MODERN BALLET

ÉVOLUTION DU BALLET MODERNE

JEROME ROBBINS

SOME OBSERVATIONS AND OPINIONS REPORTED BY DELFOR PERALTA

PROPOS RECUEILLIS PAR DELFOR PERALTA

I CANNOT write. All I can say to you may be summed up in the one word: work, for I believe above all in the efficacity of practical study. I dislike dogmatism of any kind and I do not think I am guilty of it in telling you that I believe in the reality of the evolution of dance.

I began my studies with the modern school of dance. Later I switched to Spanish dancing and then Oriental. I also explored other fields such as dramatic art and music, even the plastic arts, before arriving at the classical dance; all this means that I arrived at classical dance after a variety of experiences. I think that the classical style is the one which provides the best basis, owing to its restrictions. But whereas its discipline interests me as a point of departure, I cannot bring myself to accept the limitations it imposes, the narrowness of the combinations it offers. The possibilities of the human body are endless. Why not use them all? Why limit ourselves to a set language which in spite of its good qualities is no longer fit to express the feelings and problems of today?

The Americans have learned the lesson of Russian ballet with great brilliance, but as I have already said elsewhere (1), we differ in our ways of thinking, talking, eating and dressing. We also differ, which is quite natural, in our way of dancing. From the beginning of my career as a choreographer, I wanted to interpret on the one hand, subjects which concerned modern man, and on the other—without in any way trying to set up or codify any kind of folklore—the

(1) Programma of the Theatre of the Nations.

JE ne sais pas écrire. Tout ce que je pourrais vous dire se résume en un seul mot : travail, car je crois d'abord à l'efficacité de la recherche concrète. J'ai horreur de tout dogmatisme et je ne pense pas en faire en vous disant que je crois à la réalité d'une évolution de la danse.

J'ai commencé mes études de danse dans la discipline moderne. Je suis passé, plus tard, par la danse espagnole et les danses orientales. J'ai aussi exploré d'autres domaines, tels que l'art dramatique et la musique, voire les arts plastiques, avant de parvenir à la danse classique. C'est vous dire que je l'ai abordée après des expériences très variées. Je crois que le style classique est celui qui donne la meilleure base, en vertu de sa rigueur. Mais, alors que sa discipline m'intéresse comme point de départ, je ne me résous pas aux limitations qu'elle impose, à l'étroitesse des combinaisons qu'elle offre. Les possibilités du corps sont infinies. Pourquoi ne pas les utiliser toutes? Pourquoi nous limiter à un langage figé qui, malgré ses qualités, ne convient plus à l'expression de sentiments et problèmes de notre temps?

Les américains ont assimilé de façon brillante les leçons du ballet russe, mais, comme je l'ai déjà dit ailleurs (1), nous différons dans notre façon de penser, de parler, de manger, de nous habiller. Nous différons aussi, et cela est naturel, dans notre façon de danser. Depuis le début de ma carrière de chorégraphie, j'ai voulu traduire, d'une part, les thèmes touchant l'homme de nos jours et, d'autre part, sans pour cela essayer de créer ou de codifier

(1) N R. Programme du Théâtre des Nations.

dance expression of America. I needed a new language to achieve this double objective I am certainly not trying to start a revolution. The proof is that I take the classical style as my basis. No, it is a question, so to speak, of finding new forms of expression for, or adapting them, to, an already existing language. This language is not only that of the classical dance but that of all the positions and movements of which the human body is capable.

At the risk of repeating myself, I want to say that for me two things are fundamental for the present-day dance: it should be genuine and it should express itself in a new way. If it is not genuine, the audience will desert it, they will not be moved by it. If it offers nothing new, then why do it? (1)

I do not know if my work displays this evolution in which I firmly believe; I hope it does, anyway. Let me stress this fact: My attitude is far more that of a man of today who seeks to express himself through dance—and to do so needs new forms—than that of someone who begins to work with the deliberate intention of making innovations. Generally when I begin I never know how my choreographies will end nor what general direction they will take. Naturally I feel, far more than I know, what I want. But does one ever know where or when the idea of a ballet is born? Or what are the precise forms which the choreographer must accept from, rather than impose upon the ballet, in order to propound them to his dancers and, through them, to the public?

Take, for instance, "Afternoon of a Faun". People said that this ballet showed disrespect to a work entirely governed by a poem, a musical prelude, perhaps even a choreography. But is it right to say that a work, complete in itself, is no longer able to suggest new forms, sensations and states of mind? For me the sensations of a faun may be felt on a beach, in a wood, in a street, in the heat of the summer, now or in the future. Why not in a dance studio where two young men are exercising their bodies, where the music awakens in them

(1) Danses et Rythmes, October 1959.

un folklore quelconque, l'expression dansée de l'Amérique. Pour atteindre ce double but, un langage nouveau m'était nécessaire. Je ne cherche absolument pas à faire la Révolution. La preuve, c'est que je prends comme base le style classique. Non! Il s'agit, si l'on peut dire, de trouver ou d'adapter des expressions nouvelles à un langage déjà existant. Ce langage n'est pas seulement celui de la danse classique, mais celui de toutes les attitudes et de tous les mouvements dont le corps est capable.

Au risque de me répéter, je tiens à dire que deux choses me semblent fondamentales pour la danse actuelle; qu'elle soit authentique et qu'elle s'exprime d'une façon nouvelle. Si elle n'est pas authentique, le public s'en détournera, il n'en sera pas touché. Si elle n'offre rien de neuf, alors pourquoi la faire? (1)

Je ne sais si mes travaux témoignent de cette évolution à laquelle je crois fermement; en tout cas, je l'espère. J'insiste : mon attitude est beaucoup plus celle d'un homme de notre temps qui cherche à s'exprimer par la danse — et qui a besoin, pour cela, de formes nouvelles — que celle de quelqu'un qui préparerait son travail avec le parti-pris d'innover. En général, lorsque je commence, je ne sais jamais comment finiront et quel sens général auront mes chorégraphies! Naturellement, je sens — beaucoup plus que je sais — ce que je veux. Mais, sait-on jamais où et quand naît l'idée d'un ballet? Et quelles sont les formes exactes que le chorégraphe, plutôt que d'imposer, doit accepter de l'œuvre pour les proposer à ses danseurs et, par eux, au public?

Prenons, par exemple, « L'après-midi d'un Faune » : on a dit que ce ballet était un manque de respect envers une œuvre complètement déterminée par un poème, un prélude musical, peut-être même par une chorégraphie. Mais peut-on dire qu'une œuvre, finie en soi, n'est plus capable de suggérer des formes, des sensations, des états d'âme nouveaux? Pour moi, les sensations du faune peuvent être ressenties sur une plage, dans une forêt, dans une rue,

(1) N.R. Danses et Rythmes, octobre 1959.

Jerome Robbins' « Ballets : U.S.A. ». Ch : Jerome Robbins. « Le Concert ». Mu : Frédéric Chopin.

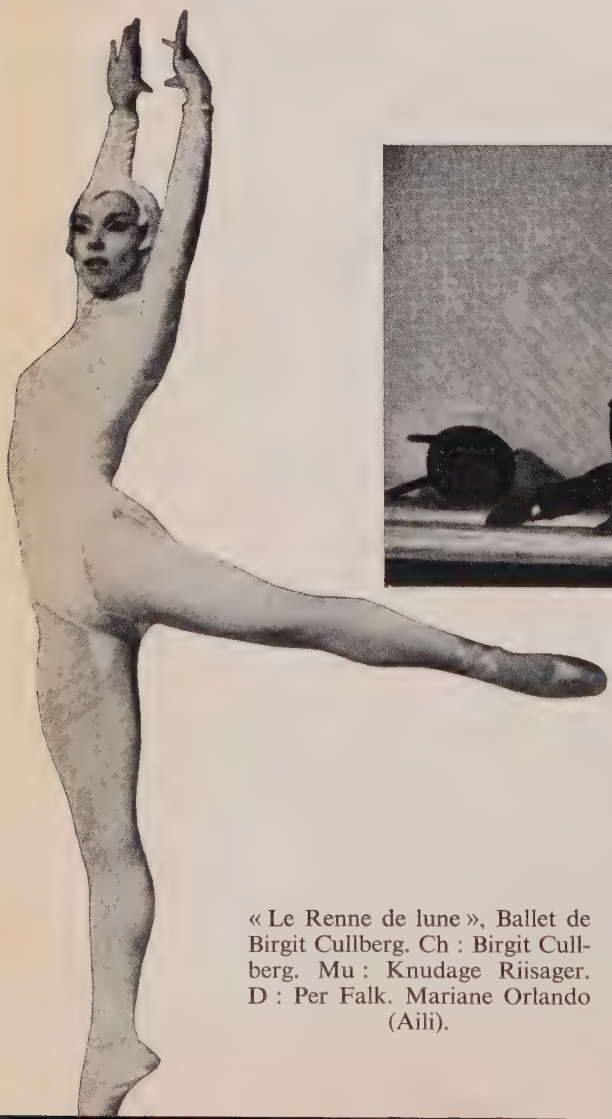
Jerome Robbins was awarded the diploma for the best choreographer for his « Ballets : U.S.A. » (see page 343).

Jerome Robbins a reçu le diplôme réservé au meilleur chorégraphe pour ses chorégraphies des « Ballets : U.S.A. » (v. page 343).

« Mazepa », Ballet de Irena Turska, d'après la tragédie de Juliusz Slowacki. M et Ch : Stanislaw Miszczyk. D : Lech et Michelle Zahorski. Ballet Polonais de l'Opéra de Varsovie. Stanislaw Szymanski (Mazepa).

« Médéa », Ballet de Birgit Cullberg. Ch : Birgit Cullberg. Mu : Bela Bartok. Ballet de l'Opéra de Stockholm. Mariane Orlando (Médéa).

« Mademoiselle Julie », Ballet de Birgit Cullberg. Ch : Birgit Cullberg. Mu : Ture Rangstrom. D : Sven Erixson. Mario Mengarelli, Gerd Andersson.



« Le Renne de lune », Ballet de Birgit Cullberg. Ch : Birgit Cullberg. Mu : Knudage Riisager. D : Per Falk. Mariane Orlando (Aili).

Mariane Orlando who gained the diploma for the best dancer of the 1959 season for her performance in « Moon Reindeer » and « Medaea ».

Mariane Orlando a remporté le diplôme réservé à la meilleure danseuse de la saison 1959, pour ses interprétations du « Renne de lune » et de « Médée » (v. page 344).

the pleasurable sensations of their physical pursuits, where they are thus living a ballet in spirit while evoking it. And why not while re-creating it? For me the starting point of this ballet is genuine, even realistic. The public have interpreted it in many ways : it has been called a narcissistic, an exhibitionistic and a symbolic ballet. I try not to impose but to propose a subject and leave its interpretation to the audience. I find this active participation of the public's imagination really exciting. When we listen to music, restricted, however—but how little really!—to a score and certain physical phenomena, our imagination supplies all the sensations, feelings or ideas required for no matter what interpretation. That is what I am trying to illustrate, in a humorous way, in " The Concert ". Is it possible to suggest with movement alone as one suggests with music? From this question my ballet " Moves " was born.

" The Concert " goes back to my childhood when a musical piece was briefly explained to me or when I was given its title which explained it all : " Butterflies ", " Raindrops " and so on... It also goes back to my attendance at dancing classes where only too often, to the platitudes of musical interpretation were added the equally well-worn platitudes of its choreographic interpretation. People say that I have been guilty of a lack of respect towards Chopin's music? I do not think so. Fortunately people also say that " The Concert " was a reinstatement of that same music. I allowed myself to introduce into it my own personal touch of madness, but it conceals a deeper meaning which I only discovered when I had finished composing it : in the short anecdotes I have outlined, there are no victors. Through the music, all the characters abandon their everyday selves. Whether they move up or down, they all try to do something extraordinary but they are all defeated by circumstances which inevitably bring them back to earth. If that expresses a certain danger (for each one of us) peculiar to our times, it is for the public to decide.

" Moves " is a ballet conceived to show the possibilities which pure movement holds

dans la chaleur de l'été, aujourd'hui et demain. Pourquoi pas dans un studio de danse où deux jeunes gens travaillent leurs corps, où une musique éveille en eux la volupté de leur recherche physique, où ils vivent ainsi une œuvre dans son esprit en l'évoquant? Et, pourquoi pas, en la recréant? Pour moi, dans le ballet, le point de départ est authentique, et même réaliste. Les interprétations du public ont été nombreuses : on l'a qualifié de ballet narcissiste, exhibitioniste, symboliste. Je tâche de ne pas imposer, mais de proposer un sujet et de laisser au public son interprétation. Je trouve cette participation active de l'imagination du public réellement passionnante. Quand nous écoutons une musique, limitée cependant — mais combien peu! — à une écriture et à certains phénomènes physiques, notre imagination apporte tout ce qu'il faut de sensations, de sentiments ou d'idées à une quelconque interprétation. C'est ce que je tâche d'illustrer, d'une façon comique, dans « The concert ». Est-il possible de suggérer avec le seul mouvement comme l'on suggère avec la musique? De cette interrogation naît mon ballet « Moves ».

« The concert » vient de mon enfance, lorsqu'on m'expliquait sommairement un morceau musical, ou lorsqu'on m'en donnait le « titre », qui expliquait tout : « Papillons, Gouttes de pluie », etc. Il vient aussi de ma fréquentation des cours de danse, où trop souvent on ajoute, aux lieux communs de l'interprétation d'une musique, les lieux, non moins communs, de sa traduction chorégraphique. On a dit que je m'étais rendu coupable d'un manque de respect envers la musique de Chopin. Je ne le crois pas. On a dit aussi, heureusement, que « The concert » était une réhabilitation de cette même musique. Je me suis permis d'y introduire mon grain de folie personnel, mais il cache un sens plus profond et que j'ai pu découvrir seulement après avoir terminé sa composition : dans les petites anecdotes qui s'y profilent, il n'y a pas de vainqueurs. Grâce à la musique, les personnages abandonnent tous leur condition quotidienne, mais ils sont tous vaincus par des circonstances les ramenant fatalement, à la

for the public's imagination and attention. Music, scenery, costumes and the argument are all so many restrictions. In this experiment—for it is an experiment rather than a statement of principle!—it was a question, when all these elements were absent as well as all dramatic expression on the dancers' faces—of evoking in the spectator, using movement, rhythm, form and their interplay, an imaginative ballet similar to that suggested by the music.

★

The body, that marvellous instrument of both the dancer and choreographer, has its own laws. So, whereas, my plan was to produce an abstract ballet, certain general directions, certain lines of conduct emerged by virtue of the mere presence of a group of human beings. A similar general line appears in « New York Export : Opus Jazz », another abstract ballet—that is abstract in that it disregards any story—which tries to express one aspect of the mentality of young people today and their attitude towards the world. As to its form, jazz obviously suggested itself as the only suitable musical language. To show the vitality, the sensibility and the élan of this youth through American youth, it was essential to find a different form based on the movements and rhythms peculiar to dancing and to modern life.

★

The twenty dancers of the « Ballets : U.S.A. » were chosen from among several hundred young candidates. They had to have a mastery of both classical ballet and contemporary dance technique. In addition, each had to show both the qualities of a soloist and the team spirit. I think that the time of individual accomplishments has lost its interest. I conceive dance as a group expression, for the most moving questions of today are those which concern human groups.

réalité terrestre... Si cela exprime un certain danger (pour chacun de nous) propre à notre temps, c'est au public d'en décider.

« Moves » est un travail conçu pour faire ressortir les possibilités du mouvement pur devant l'attention et l'imagination du public. La musique, les décors, les costumes, l'argument, sont autant de contraintes. Dans cette expérience — car il s'agit d'une expérience et, en aucune façon, d'une déclaration de principe — il s'agit, en l'absence de ces éléments, ainsi qu'en l'absence de toute expression dramatique sur le visage des danseurs, de provoquer, chez le spectateur, avec le mouvement, le rythme, la forme et leurs inter-relations, un travail imaginatif semblable à celui que provoque la musique.

Le corps, instrument merveilleux du danseur et du chorégraphe, a ses propres lois. Ainsi, tandis que mon projet était d'arriver à produire un ballet abstrait, certains sens généraux, certaines lignes de conduite émergeaient en vertu de la simple présence d'un ensemble d'êtres. Une ligne générale semblable apparaît dans « New York Export Op. Jazz », ballet abstrait également. Abstrait c'est-à-dire faisant abstraction de tout argument — et qui tâche d'exprimer un aspect de la mentalité des jeunes d'aujourd'hui et de leur attitude vis-à-vis du monde. Quant à la forme, le jazz me fût imposé de lui-même comme le seul langage musical adapté. Pour montrer la vitalité, la sensibilité, l'élan de cette jeunesse à travers la jeunesse américaine, une forme différente s'imposait aussi, basée sur des mouvements et rythmes propres aux danses et à la vie moderne.

Les vingt danseurs des « Ballets : U.S.A. » furent choisis parmi plusieurs centaines de jeunes candidats. Ils devaient dominer également les techniques du ballet classique et du jazz contemporain. Par ailleurs, chacun d'entre eux devait posséder une qualité de soliste, mais un esprit d'ensemble. Je crois que le temps de la recherche personnelle a perdu de son intérêt. Je conçois la danse comme l'expression d'un ensemble, car, de nos jours, les problèmes les plus passionnants sont ceux qui se posent à l'échelle des groupes humains.

JEROME ROBBINS

SPANISH DANCING

DANSES POPULAIRES EN ESPAGNE

DOLORES DE PEDROSO

AN EXTRACT FROM THE LECTURE GIVEN BY SENORA DOLORES DE PEDROSO IN THE SERIES ORGANISED BY THE FRENCH CENTRE OF THE I.T.I.

EXTRAITS D'UNE CONFÉRENCE DE Mme DOLORES DE PEDROSO, PRONONCÉE AU COURS DU CYCLE ORGANISÉ PAR LE CENTRE FRANÇAIS DU THÉATRE

LET us first examine the four styles which go to make up the complete structure of Spanish dancing.

1. — The countless folk dances of which an astonishing variety can be found in every province of Spain, dating from all periods.

2. — The eighteenth century Andalusian School, halfway between classical and folk dancing, the most typical being the Bolero.

3. — The Flamenco world, for the Flamenco is a world which comes to us from Andalusia. Based on a special kind of singing reminiscent of Oriental melodies and the Liturgical chants of the Church, it is sometimes accompanied by the guitar, sometimes not. These dances are accompanied by " picos ", snapping of the fingers, but castanets are generally excluded apart from some exceptions of recent date. The sole musical instrument is the guitar.

4. — Dances which are Spanish in character, stylised and which include the three previous styles, dances interpreting the music of our composers and the choreographies of Spanish ballets.

★

With regard to folk dancing, three types are found almost throughout Spain; the

EXAMINONS les quatre genres qui constituent la structure de la Danse en Espagne :

1° — L'innombrable floraison des danses folkloriques et populaires dont il existe une variété étonnante dans toutes les provinces d'Espagne et datant de toutes les époques.

2° — L'École andalouse du XVIIIe siècle, moyen terme entre la danse classique et la danse populaire; exemple le plus typique : le boléro.

3° — Le monde du flamenco, car le flamenco est un monde qui nous vient d'Andalousie, dont la base est un chant très particulier, réminiscence des mélopées orientales et des chants liturgiques de l'Église, accompagné ou non de guitare. Ces danses sont accompagnées de pitos, claquements de doigts, les castagnettes étant, en principe, exclues, sauf exceptions de date récente. Instrument unique : la guitare.

4° — Les danses de caractère espagnol, stylisées, qui comprennent les trois genres précédents, danses interprétatives de la musique de nos compositeurs et des chorégraphies de spectacles de ballets espagnols.

En ce qui concerne les danses folkloriques, il y a trois types qu'on retrouve à peu près

Jotas, the Fandangos and the Seguidillas. The Jota originated in Aragon, the Fandango in the south and the Seguidilla in La Mancha, the land of Don Quixote.

Now let us pass on to the second group : the Andalusian school. The Bolero is the most highly developed example. It is danced on the ball of the foot and accompanied by castanets. The costume is unmistakably eighteenth century Spanish.

We will now enter the magic world called Flamenco. This name is given not only to the songs and dances but also to all those who cultivate this art, the gypsies in particular. Strictly speaking, we call these songs and dances " cante hondo " or " deep singing ".

*

It can be said that Flamenco art, which arose and developed in Andalusia, derives from :

— the songs of Southern Spain, particularly those from the region of Cadiz,
— the extraordinary influence of the Liturgical chants on folk songs, the Gregorian chant in particular,
— the Arab influence,
— the chants of the Synagogue,
— and finally the contribution of the gypsies who interpreted the songs and dances of the country in their own way giving them a more passionate character.

There are two styles or modes in singing : the " cante grande " which may be translated as plainsong, and the " cante chico ", which means " little song ".

dans toute l'Espagne, à savoir les jotas, les fandangos et les séguedilles.

La jota est née en Aragon, le fandango est originaire du sud et les séguedilles trouvent leur origine dans la Manche, terre de Don Quichotte.

Passons maintenant au second groupe : l'École andalouse. Le Boléro en est l'exemple le plus évolué. Il est dansé sur la demi-pointe et accompagné de castagnettes. Le costume est carrément du XVIIIe siècle espagnol.

Entrons maintenant dans ce monde magique qu'on appelle flamenco. Ce nom s'applique non seulement aux danses et aux chants, mais aussi à tous ceux qui cultivent cet art, en particulier aux Gitans. Strictement parlant, nous appelons ces chants et ces danses : « cante hondo » (chant profond).

Nous pouvons dire que l'art du flamenco, qui est né et s'est développé en Andalousie, provient :

— Des chants du sud de l'Espagne, notamment de la région de Cadix.
— De l'influence extraordinaire des chants liturgiques sur les chants populaires, notamment du chant grégorien.
— De l'influence arabe.
— Du chant synagogal.
— Enfin, de l'apport des gitans qui ont interprété à leur manière les chants et les danses du pays, en leur donnant un caractère plus passionnel.

Il y a deux styles ou modalités du chant : le « cante grande » qu'on pourrait traduire par plein chant, et le « cante chico » ou petit chant.

DOLORES DE PEDROSO

« Ballet espagnol de Pilar Lopez ».
Pilar Lopez.

Le Café de Chinitas », d'après
derico Garcia Lorca. Ch :
ar Lopez. D : Vicente Viudes.
llet espagnol de Pilar Lopez.
uardo Serrano dans « Solea ».

The young Spanish gypsy, Eduardo Serrano, was awarded the Diploma for the best male dancer for his performance in the ballet : « El Cafe de Chinitas » (see page 344).

Le jeune Gitan, Eduardo Serrano, a remporté le diplôme réservé au meilleur danseur, pour sa participation au ballet « El Cafe de Chinitas » (v. page 344).

INDE

« Dekh Teri Bambai ». Ch : Parvati Kumar. Mu : Balabhaü.
D : S. Sathyu. Théâtre National Indien.

THE DEVELOPMENT OF THE BALLET IN INDIA

ÉVOLUTION DU BALLET EN INDE

PARVATI KUMAR

CHOREOGRAPHER OF THE NATIONAL THEATRE OF INDIA

CHORÉGRAPHE DU THÉATRE NATIONAL INDIEN

AT the time when classical Sanskrit was the literary language of India, dance served as a means of expression in dramatic recitals or for explaining the plot of a play. Dance held this place because it enabled the audience, who on the whole did not know Sanskrit, to gain an idea of what was happening on the stage. The stumbling block for playwrights was indeed the problem of language, for Sanskrit was known only to a small minority, the people only speaking Prakvit. Some medium was therefore necessary to keep the attention of the audience as a whole and make it possible for them to understand the unfolding of the plot. Let me quote as an example one of the plays by the poet Lalidasa, the fourth act of which is written entirely in Sanskrit

AU temps où, en Inde, le sanscrit classique était la langue littéraire, la danse servait de moyen d'expression pour faire un récit dramatique, c'est-à-dire expliquer l'intrigue d'une pièce. Si l'on donnait, alors, une telle place à la danse, c'est qu'elle permettait aux nombreux spectateurs présents, qui, pour la plupart, ignoraient le sanscrit, d'avoir une idée de ce qui se passait sur scène. Les écrivains dramatiques se heurtaient, en effet, au problème de la langue, le sanscrit n'étant compris que d'une petite élite, tandis que le peuple ne parlait que le prakvit. Aussi les intermèdes étaient-ils indispensables pour soutenir l'attention, en donnant la possibilité de suivre le déroulement de l'intrigue. Citons, par exemple, une des pièces du poète Kalidasa, dont le

which presented a problem to the majority of spectators who were ignorant of this language. It was decided therefore to interpret the entire fourth act in dancing while musicians behind the curtain narrated to the audience in Prakvit what was happening on the stage.

We have, too, the ancient " Yakshagana ", the Kathakali dramatic ballets of southern India as well as the even more ancient " Chakiyarkutam " to which modern mime is related but which is accompanied by " mudras " (traditional hand movements) and songs which explain the plot, usually taken from the Mahabharata or the Ramayana.

Folklore cedes an important place to the dance. It has taken many forms and still

quatrième acte est entièrement en sanscrit, ce qui posait un problème pour la masse des spectateurs ignorant cette langue. On décida donc d'interpréter tout l'acte sous forme de danse, tandis que les musiciens, placés derrière le rideau, feraient en prakvit aux spectateurs le récit de ce qui se passerait sur scène.

Nous avons aussi l'ancien « Yakshagana », les « ballets dramatiques » Kathakalis, originaires du sud de l'Inde, ainsi que le « Chakiyarkutam », plus ancien encore, auquel est apparenté le mime moderne, mais qui est accompagné de « mudras » (mouvements de mains traditionnels) et de chants destinés à expliquer l'intrigue, généralement issue du Mahabharata et du Ramayana.

Le folklore faisait une grande place à la

remains one of the most important means of artistic expression in modern India today.

★

The dramatic ballet has become very popular in India today thanks to Rabindranath Tagore. This writer also came up against the linguistic problem. His plays were written in Bengali, and only audiences in Bengal were able to understand them. Desirous, however, of becoming known to a wider public, he decided to mount his plays in the form of dramatic ballets. " Chitra " and " Tasher Desh " (The House of Cards) are his most popular works.

Uday Shanker, the well-known Indian dancer, has contributed a great deal to the development of these dramatic ballets.

He staged for the first time in India the complete Ramayana in the form of a ballet. His best work, " Man and Machine ", presented some twenty-five years ago, marked a complete break with the past and encouraged the younger generation of dancers to develop this new form of choreography. His influence soon spread throughout India for his numerous pupils in their turn staged dramatic ballets in various parts of the country.

★

Shanti Bardhan, another very talented choreographer, also contributed to the development of this dance form by giving equal importance to the theme and the dancing and by adapting the forms of folk dances, classical dances and mimes to modern themes. He related entire stories in ballet sequences and used mime to a large extent

danse. Celle-ci a été pratiquée sous de nombreuses formes et reste aujourd'hui encore un des plus grands moyens d'expression artistique de l'Inde moderne.

★

Grâce à Rabindranath Tagore, le ballet dramatique est devenu aujourd'hui très populaire en Inde. Cet écrivain se heurtait, lui aussi, au problème linguistique. Ses pièces étaient écrites en Bengali et, seuls, les spectateurs de la région du Bengale étaient susceptibles de les apprécier. Cependant, désireux de se faire connaître d'un plus grand public, il décida de monter ses pièces sous forme de ballets dramatiques. « Chitra » et « Tasher Desh » (La Maison de Cartes) sont les œuvres les plus populaires.

Le célèbre danseur indien, Uday Shanker, contribua largement au développement de ces ballets dramatiques. C'est lui qui, pour la première fois en Inde, monta le « Ramayana » en entier sous forme de ballet. Son chef-d'œuvre, « Man and machine » (L'Homme et la Machine), représenté il y a 25 ans environ, marqua une rupture complète avec le passé et incita la jeune génération de danseurs à développer cette nouvelle forme de chorégraphie. Son influence ne tarda pas à se répandre en Inde, grâce à ses nombreux élèves, qui, à leur tour, montèrent des ballets dramatiques dans diverses régions du pays.

Shanti Bardhan, autre chorégraphe de grand talent, contribua lui aussi au développement de cette forme, en donnant autant d'importance au thème qu'à la danse, et en adaptant aux thèmes modernes des formes de danses folkloriques, de danses classiques et de mimes. Il racontait des histoires entières dans des séquences de ballets, et laissait une large place au mime.

while accompanying songs always helped to explain the plot. Among his works should be mentioned the celebrated ballets " Discovery of India ", produced under the auspices of the National Theatre of India, the " Ramayana ", a dramatic ballet for marionettes, and the " Panchatantra ", produced posthumously.

At the National Theatre of India we endeavoured to develop and crystallise this form of choreography in ballets such as "Rhythm of Culture" "Bharat-Ki-Kahani" " By 1951 " or again in new full-length ballets such as " Dekh Teri Bambai " and " Krishna-Leela ".

" Dekh Teri Bambai " describes life in a modern Indian town using dance and mime as the sole means of expression. It marks a new development in this form for, for the first time, no songs were used to explain the plot. I sought in this ballet to simplify the movements of the folk dances and the classical dances of our country and adapt them to this modern theme and form of presentation. Where a " mudra " (traditional hand movement) or an " abhinaya " (facial expression) alone serves to express something in the classical dance, I make use of the whole body. Eyes, hands and the whole body must interpret the sentiments and emotions. I kept the classical rhythms and stamping and have merely simplified and generalised the movements.

In his treatise " Natya Shastra " (The Science of Dance) Bharata divides dance into three main categories :

1. Nrita — pure dance;
2. Nritya — dance accompanied by gestures and narrative;
3. Natya — dance which is theatrical in expression and action.

" Nrita " is accompanied by " Tala "— rhythm and stamping. It is found in the

Des chants d'accompagnement servaient toujours à expliquer l'intrigue. Parmi son œuvre, il faut citer les fameux ballets « Discovery of India » (Découverte de l'Inde) produits sous l'égide du Théâtre National de l'Inde, le « Ramayana », ballet dramatique de marionnettes, et le « Panchatantra », produit à titre posthume.

Au Théâtre National de l'Inde, nous nous sommes efforcés de développer et cristalliser cette forme de chorégraphie dans des ballets tels que le « Rhythm of Culture », « Bharat-Ki-Kahani », « By 1951 », ou encore dans de nouveaux grands ballets : « Dekh Teri Bambai » et « Krishna-Leela ».

« Dekh Teri Bambai » décrit la vie d'une ville indienne moderne, avec pour seul moyen d'expression la danse et le mime. Il marque une nouvelle évolution de cette forme, car, pour la première fois, il n'est pas fait usage de chants pour expliquer l'intrigue. Dans ce ballet, j'ai cherché à simplifier les mouvements des danses folkloriques et classiques de notre pays et de les adapter à ce thème et cette présentation modernes. Quand un « mudra » ou un « abhinaya » (expression du visage) servent seuls, dans le style de la danse classique, à exprimer quelque chose, moi, j'utilise tout le corps. Les yeux, les mains et le corps tout entier doivent traduire les sentiments et les émotions. J'ai conservé les rythmes classiques et les battements, et ai seulement simplifié et généralisé les mouvements.

Dans son traité « Natya Shastra » (Science de la Danse), Bharata divise la danse en trois catégories principales :

1° Nrita — danse pure;
2° Nritya — danse avec gestes et récit;
3° Natya — danse d'expression et d'action théâtrale.

Le « Nrita » s'accompagne de « Tala » — mesures et battements. Il se retrouve dans

Mlle Vyjayanthimala et sa troupe de danseurs et musiciens. Mlle Vyjayanthimala.

Mlle Vyjayanthimala.

« Visage des Philippines ». Groupe de Danse populaire de Manille. Danse de demande en mariage : Binasuan.

HAITI

« Danses d'Haïti ». Théâtre d'Haïti. Une danse Petro (danse de possession du culte Vaudou).

four classical styles of Indian dance but bears different names : " Adus " in Bharat Natyam, " Todas " in Lathak, " Lalasam " in Kaltrakali and " Bol " in the Manipuri style.

In " Nritya " background music accompanies the dancer's gestures, " mudras " (hand movements), " abhinaya " (expression of the eyes) and " Tala ", (stamping to mark the rhythm).

In " Natya ", the dancer expresses his sentiments or his emotions by identifying himself with the character he embodies.

Each of these three categories has strict rules which are laid down in " Natya Shastra " (The Science of Dance). There are six positions of the feet, nine movements of the head, thirty-two " mudras " or movements of one hand, twenty-three " mudras " or movements of both hands and so on.

All these traditional rules have been strictly observed in " Dekh Teri Bambai ", and " Natya " predominates.

The classical style of Indian dancing is essentially a solo dance and was never intended for ballet or group dancing techniques. I therefore had to draw up a new system of teaching in order to adapt this style to that of ballet. I divided the stage into eight directions, the four main ones being east, west, north and south—the east being the direction in which the dancer faces the audience. The right angles which these directions make with each other are again divided in half thus yielding eight different directions in all.

★

The dancer is shown eight different positions of the hands and feet and these positions are each given a number. Thus

les quatre styles classiques de danse indienne, mais porte des noms différents : « Adus » en Bharat Natyam, « Todas » en Lathak, « Lalasam » en Kaltrakali et « Bol » dans le style de Manipuri.

Dans le « Nritya », une musique de fond sert d'accompagnement aux gestes du danseur, à ses « mudras », « abhinaya » et « Tala » (battements de pieds qui marquent la mesure).

Dans le « Natya », le danseur exprime ses sentiments ou ses émotions en s'identifiant lui-même avec le caractère qu'il incarne.

Chacune de ces trois catégories possède des règles strictes, définies dans le « Natya Shastra ». Il y a six positions de pieds, neuf mouvements de tête, 32 « mudras » ou mouvements d'une seule main, 23 « mudras » ou mouvements utilisant les deux mains, etc...

Dans « Dekh Teri Bambai », toutes ces règles traditionnelles ont été strictement observées, et c'est le « Natya » qui tient la place prédominante.

Le style de la danse indienne classique a essentiellement un caractère de danse en solo, et n'est absolument pas fait pour la technique du ballet ou de la danse en groupe. Je fus donc forcé de mettre au point un nouveau système d'enseignement, afin d'adapter ce style à celui du ballet. Ainsi, j'ai divisé la scène en 8 directions, dont les quatre principales sont l'est, l'ouest, le nord et le sud — l'est étant la direction dans laquelle le danseur fait face au public. L'angle de 90° que ces directions forment entre elles deux par deux, est de nouveau divisé en deux, ce qui donne en tout huit directions différentes.

On indique au danseur huit différentes positions de mains et de pieds, et ces positions portent toutes un numéro. Ainsi, le mouvement des mains du danseur partant de la position verticale, c'est-à-dire dressées

the movement of the dancer's hands starting from the vertical position, that is raised above his head to the " hands down " position is divided into eight parts.

To carry out a particular movement, I give the dancer the direction and the number of the position of his hands. This is essential in order to adapt the classical style to the technique of ballet and group dancing.

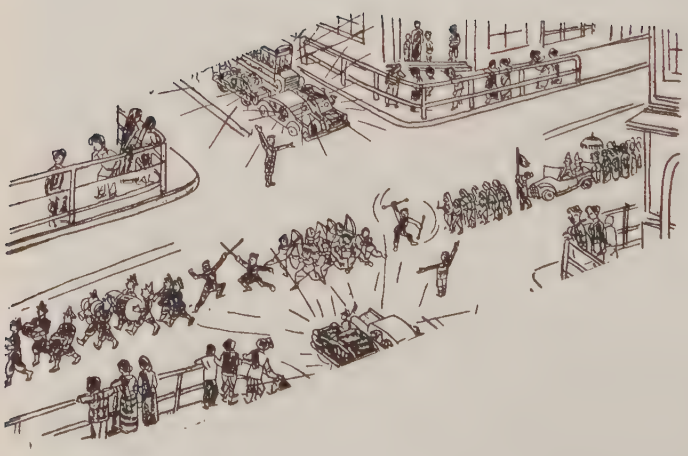
We wish to found a school for " corps de ballet ", and all our efforts, our ideas and our work methods are directed towards achieving this aim.

vers le haut, au-dessus de sa tête, pour aller à la position « mains en bas », est divisé en 8 parties.

Pour l'exécution d'un mouvement particulier, j'indique au danseur la direction et le numéro de la position de ses mains. Ceci est indispensable pour pouvoir adapter le style classique à la technique du ballet et de la danse en groupe.

Nous désirons fonder une école de danse pour corps de ballet. Et nous apportons tous nos efforts, nos idées et nos méthodes de travail à la réalisation de ce but.

PARVATI KUMAR



Ballet « Dekh Teri Bambai »

POETIC INVENTION IN THE PUPPET THEATRE

L'INVENTION POÉTIQUE DES THÉATRES DE MARIONNETTES

ÉMILE COPFERMANN

THE series of performances in French given by the " Petit Théâtre de Paris " presented a kind of living panorama, a catalogue calculated to give a true picture of present trends in the art of puppetry. But in them all, from the most advanced, usually dubbed « avant-garde », to the most familiar, claiming kinship with tradition, one could recognise a common desire to keep to the techniques proper to the puppet show. Regarding this, public and critics readily appreciated the diversity of styles, richness of expression and poetic invention which does not lie in usual theatre procedure but short of this, apart from the production; the very nature of the marionette itself bestows this (although one may create a natural " unreality ") and easily attains an original and poetic world.

POETRY OF THE OBJECT

Concerning the novels of Robbe Grillet, a critic who was hostile to the modern novel in general and to the author of " Voyeur " in particular wrote that, according to him, here was a case of an enumeration as detailed as the catalogues of the " Manufacture des Armes et Cycles " of St. Etienne. This plainly unjust definition could nevertheless be applied to a present trend in the art of puppetry. The same search for new ideas has here led to the same dissection of gesture, word and form. It is frequent to find the use of very real, everyday objects. Their deeper meaning and their reality are stressed and, in a new departure, they are revealed with a different personality. This strangeness stems from

LA série de représentations françaises du Petit Théâtre de Paris s'est présentée comme une manière de panorama vivant, un catalogue propre à donner une image fidèle des tendances actuelles de l'art des marionnettes. Mais, des recherches les plus poussées, celles qu'on définit généralement comme d'« avant-garde », jusqu'aux expressions plus classiques se réclamant de la tradition, il faut reconnaître une commune volonté de s'en tenir aux moyens techniques propres aux castelets. A cet égard, le public et la critique ont bien voulu reconnaître l'extrême diversité des styles, leur richesse d'expression, l'invention poétique qui ne se situe pas dans le langage habituel du théâtre, mais en deçà, hors le réalisme. La nature même de la marionnette lui confère, quoiqu'on fasse, une « irréalité » naturelle, laquelle atteint facilement un univers poétique original.

POÉSIE DE L'OBJET

A propos des romans de Robbe Grillet, un critique, hostile au nouveau roman en général et à l'auteur du « Voyeur » en particulier, a pu écrire qu'il s'agissait, selon lui, principalement, d'une énumération aussi détaillée que celle des catalogues de la Manufacture des Armes et Cycles de St-Étienne. Cette définition, évidemment de mauvaise foi, pourrait néanmoins s'appliquer à une tendance actuelle de l'art du castelet. Un même souci de recherches a conduit à une même dissection, ici, du geste, de la parole, des formes.

L'utilisation d'objets quotidiens bien réels est fréquente. On insiste sur leur sens pro-

the everyday, it exists in the familiar : all that is required is to know how to recognise it. Georges Tournaire in " Cravat Circus " or " L'extravagante garde-robe " demonstrates this, he destroys the nature of the objects he uses while keeping them as they are. But he also knows how to give them a humorous significance.

POETRY OF MOVEMENT

" The art of the marionette begins where the art of the theatre ends ". So wrote Gaston Baty, an authority on this subject. He also said : " What the marionette does takes precedence over what it says ". This is true of Yves Joly, of Georges Lafaye and of the " Marionettes du Manifole ". Here the complete suppression of the text has left the way clear for pure action. It does not however always follow the same pattern.

In the " Théâtre de Papier ", " Photographie " tells, in five minutes a story based on the familiar one of Adam, Eve, the apple and the serpent (in this case an enormous contrivance, pleated like an accordeon). The figures, cut-out paper silhouettes, do not possess the same precision of gesture as glove or string puppets. There are merely general indications, movements sketched by the whole figure; sometimes synthesised with an extremely simple utterance, they admirably express the sentiments that Joly has selected for them. This manner of manipulation comes near to the cartoon film; it suggests and evokes rather than states clearly.

" Tempo " by Georges Lafaye is a ballet of abstract shapes; he composes a succession of coloured rhythms; a pulsation supported by music. In contrast, " Fait divers " (News in Brief) has a story but its very size, its performers helped by immense newspapers from which emerges this « fait divers », gives it a disturbing sense of unreality. « Le grand Combat » illustrates the poem of Henri Michaux. In this one finds forms which are no longer abstract since they relate to the poem, but rather, to use Edmond Humeau's expression, " infigurées ".

" City Cat ", of the " Marionnettes du

fond, on pèse sur leur réalité et, dans une démarche nouvelle, ils se révèlent dans une personnalité différente. Cet insolite est issu du quotidien, il est présent dans l'habituel; il suffit simplement de savoir le lire. Georges Tournaire, dans « Cravat Circus » ou « L'extravagante garde-robe » le démontre; il détruit la nature des objets qu'il utilise tout en les gardant tels quels. Mais il sait aussi leur donner un contenu comique.

POÉSIE DU MOUVEMENT

« L'art des marionnettes commence là où finit l'art du théâtre », écrivait Gaston Baty, orfèvre en la matière. Et « Ce que fait la marionnette, précède ce qu'elle dit ». Vrai pour Yves Joly, pour Georges Lafaye, vrai aussi pour les Marionnettes du Manifole. Le texte, disparu totalement chez eux, a laissé la place libre à l'action pure. Mais elle ne s'ordonne pas toujours selon l'identique processus.

Dans « Théâtre de Papier », « Photographie » Yves Joly retrace, en cinq minutes, une histoire inspirée par une anecdote connue. Ève, Adam, la pomme et le serpent (ici un énorme pliage en accordéon). Les personnages, silhouettes de papier, découpées, n'ont plus ces gestes précis des marionnettes à gaîne ou à fils. Ce sont seulement des indications générales, des mouvements dessinés par le personnage entier qui « racontent » l'action; synthétisés parfois dans une articulation extrêmement simple, ils expriment admirablement les quelques sentiments que Joly a retenus pour eux. On se trouve devant une manipulation qui touche au dessin animé.

Elle suggère, elle évoque, plutôt que de préciser. « Tempo » de Georges Lafaye, est un ballet de formes abstraites; il compose une succession de rythmes colorés, pulsation appuyée par la musique. Au contraire, « Faits divers » s'appuie sur une anecdote, mais sa dimension même, ses protagonistes, soutenus par les immenses journaux d'où émerge ce fait divers, lui confèrent une irréalité inquiétante. « Le grand combat » est « l'illustration » du poème d'Henri Michaux. On y retrouve des formes, non plus abstraites puisqu'elles se rapportent au poème, mais

Les Marionnettes de Giles:
« l'Olibrius ».

Marionnettes d'Yves Joly:
« Tragédie de Papier ».

Les marionnettes du Manifole :
« Alphonse 25 ».

Compagnie des Marottes:
« Ballet russe ».

Les Marionnettes de Jean et Colette Roche : « Le Roman de Renard ».

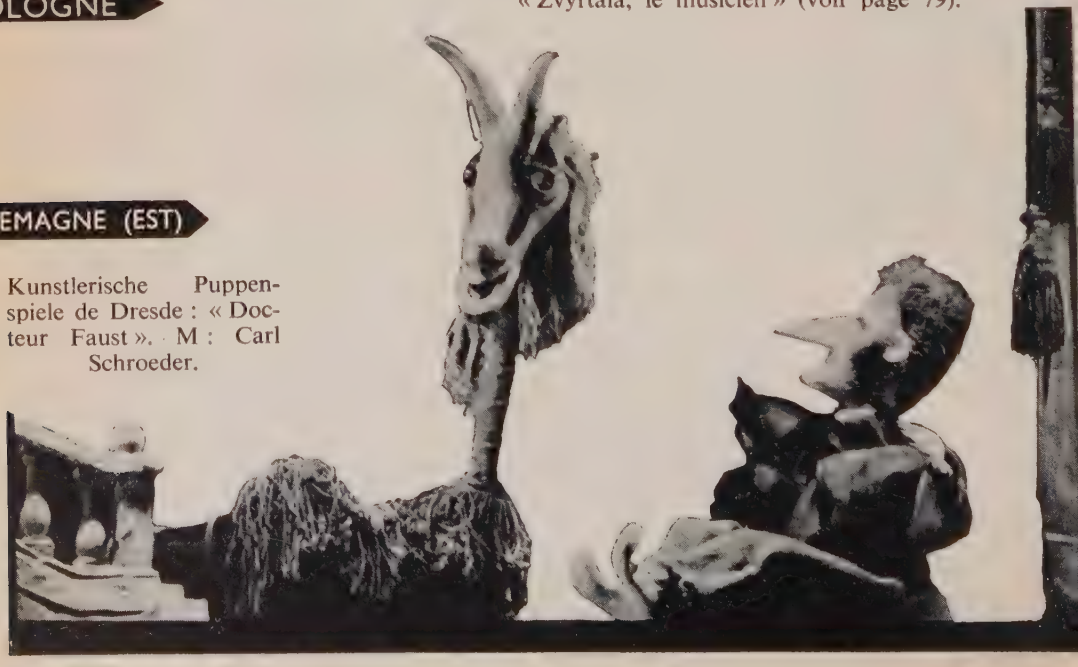
Théâtre Lalka de Varsovie: « Guignol et ses soucis ».

Jan Wilkovski, directeur du Théâtre Lalka de Varsovie, a remporté le diplôme réservé au meilleur marionettiste, pour les deux spectacles qu'il a présentés: « Guignol et ses soucis » et « Zvyrtala, le musicien » (voir page 79).

POLOGNE

ALLEMAGNE (EST)

Kunstlerische Puppenspiele de Dresde : « Docteur Faust ». M : Carl Schroeder.



Manifole " is an attempt to express colours in shapes; the throbbing colours of the city are identified with and merge with the characters, whose movements in turn merge with the colours.

POETRY OF FORM

The kind of abandon which has characterised the past fifty years has led puppet showmen towards new paths and their first, better known public performances took place after the Liberation. Of course, the cabarets do not have the same popular audiences as did the Fairs of the Christian Middle Ages. At " La Rose rouge " or " La Fontaine des quatres saisons ", marionnettes are favorably received to say the least. One thing only is insisted upon, that they should say something new. Conditions favour this, because the mainly oral tradition (for performances used to be " ad-libbed ") has meant that few texts remain. The Punch and Judy show has ousted most of the other popular heros and has itself found refuge in the public squares.

There is then a tendency to seek new characters and scripts. In the end the latter will often disappear or be kept to the strict minimum, sometimes onomatopœa with sound effects marking the rhythm. As a result, marionettes are undergoing some important changes. No more mouths or ears, but stylised shapes, symbolisms of colours or morphology. The " Marionnettes Giles " and the « Marionnettes de Mathilde et Paul Dougnac » are examples; " Deux par deux " is a suite of sketches reduced to the minimum; " Le Violoniste " is a musical anecdote.

THE IMPORTANCE OF THE WORD

Paradoxically, the very talkative Sandrine, Ch'to Blaise, Lafleur, " Ches Cabotans d'Amiens ", traditional rod puppets, confirm the words of Gaston Baty. They synthesise around their utterances the real gestures of the human actor, hanging, so to speak, their lines on their movements. " L'attaque apoplexie " with its naïve clowning, resembles

plutôt « infigurées », pour reprendre la formule d'Edmond Humeau.

« City Cat » pour les Marionnettes du Manifole tente l'expression des couleurs par les formes; les lancinantes couleurs de la ville s'identifient et se fondent avec les personnages, dont les mouvements eux-mêmes se fondent avec les couleurs.

POÉSIE DES FORMES

L'espèce d'abandon qui a marqué le demi-siècle écoulé a poussé les montreurs de marionnettes vers des voies nouvelles. Et ces premières manifestations publiques, plus connues, voient le jour passé la Libération. Bien entendu, les cabarets n'ont pas le public populaire des foires du moyen-âge chrétien. A « la Rose Rouge », à « la Fontaine des Quatre Saisons » on accueille au moins favorablement les marionnettes. Une seule exigence : qu'elles s'expriment aussi dans un langage nouveau. Les conditions sont bonnes : la Tradition, surtout orale (on jouait au canevas, à l'improvisade), n'a guère laissé de textes. Guignol-Moloch a chassé la plupart des autres héros populaires et lui-même s'est réfugié dans les squares.

On va donc tendre à la recherche de personnages, de textes nouveaux. En définitive, ces derniers disparaîtront bien souvent ou encore se limiteront au strict minimum; parfois à de simples onomatopées rythmées par le bruitage. Conséquence : les marionnettes subissent des transformations notables. Plus de bouches, d'oreilles : formes stylisées, symbolismes des couleurs ou de la morphologie. Les Marionnettes Giles, les Marionnettes de Mathilde et Paul Dougnac en sont les exemples. « Deux par deux » est une suite de saynètes réduites au minimum. « Le Violoniste », une anecdote musicale.

UNE PAROLE QUI AGIT

Paradoxalement, les très bavards Sandrine, Ch'to Blaise, Lafleur, « Ches Cabotans d'Amiens », marionnettes de tradition populaire, à tringle, confirment les termes de Gaston Baty. C'est qu'ils synthétisent, autour de leurs paroles, les gestes réels de l'acteur humain, étalant en quelque sorte leur texte sur leurs mouvements. « L'Attaque

" Don Cristobal " presented by the " Théâtre Alain Recoing. Here is the freshness of a poetic text, leavened and brought to life by the puppets.

A particularly happy example of this trend is found in Jean and Colette Roche's adaptation of " Le Roman de Renart " (Reynard the Fox). They managed to bring out the salient points of this famous fable and to crowd the vicissitudes of an epic adventure into some typical episodes while bringing them within the limits of the puppet theatre.

J.L. Temporal in his " Cirque " carries on a tradition; the " circus " is a piece from an anthology. As witness the Walton puppets. They are descendants of a family tradition (the vocation for puppetry first announcing itself at the beginning of the 18th century) and today their performances still include traditional acrobatic items.

In giving " Le demande en mariage " by Tchekhov, the " Marottes " of André Tahon forsook their customary music hall fantasies. The difficulty here was mainly due to discrepancy in style; André Tahon's Marottes are stylised and bright colours and simplified forms do not go with a script meant for the realistic theatre.

d'Apoplexie », « bouffonerie » naïve, rejoint « Don Cristobal », présenté par le Théâtre d'Alain Recoing. Fraîcheur d'un texte poétique, aéré, animé par les marionnettes.

Un exemple particulièrement heureux de cette tendance : on le trouve dans l'adaptation du « Roman de Renart » par Jean et Colette Roche. On a su dégager, ici, les traits saillants du fâmeux fabliau, assembler les péripéties multiples d'une aventure épique, en des épisodes caractéristiques, tout en les replaçant dans les limites du castelet. J.L. Temporal, dans son « Cirque », renoue avec la tradition. Le « Cirque » est un morceau d'anthologie. Témoin les marionnettes Walton. Elles sont héritières d'une tradition familiale, dont la vocation pour la marionnette débuta à la fin du XVIIIe siècle. Et, tout naturellement, leur spectacle d'aujourd'hui comporte les numéros acrobatiques classiques.

En montant « La Demande en Mariage » de Tchékhov, les « Marottes » d'André Tahon ont délaissé leurs habituelles fantaisies de music-hall. La difficulté tient ici, surtout, au décalage de style. Les Marottes d'André Tahon sont stylisées. Couleurs vives, formes simplifiées coïncident avec un texte destiné au théâtre réaliste.

EMILE COPFERMANN

SATIRE IN THE KARAGHIOZIS SHADOW THEATRE

L'ESPRIT SATIRIQUE DANS LE THÉATRE D'OMBRES KARAGHIOZIS

EUGENE SPATHARIS

MANAGER OF THE KARAGHIOZIS SHADOW THEATRE, ATHENS

DIRECTEUR DU THÉATRE D'OMBRES KARAGHIOZIS D'ATHÈNES

PRE-EMINENTLY satirical, the Karaghiozis Shadow Theatre has a high moral standard and a noble conception of the world, although it may sometimes appear crude. Bursting like a hurricane, satire is not content here with mocking Evil in the name of Virtue, but swallows up everything in its path, nothing sparing. It attacks on every front : terrorism, enemy occupation—(all Karahiozis's works take place during the Turkish occupation, symbol of the eternal occupation of the World by the Strong and the Wicked)—underground movements, despair, revolt, and especially hunger, the cause of so many deeds of violence and weakness. Material hunger, destroying all sense of proportion, forcing Karaghiozis to rummage in dustbins for a bone to lick; but also the hungering and thirsting for justice—the very Justice of the Gospels.

For, despite his utmost discretion, behind all the spontaneous gaiety, primitive shouting, slapping of faces, and din of breaking glass that accompanies every action, one can detect an agonizing cry of despair.

Hadjavatis, the little man who tries to

THÉATRE satirique par excellence, le Théâtre d'Ombres Karaghiozis a une morale élevée et une conception supérieure du monde, malgré ses apparences parfois grossières. Déchaînée comme un ouragan, la satire ne se contente pas ici de se moquer du Mal au nom de la Vertu, mais elle dévore tout ce qui se trouve sur son chemin, sans jamais rien épargner. Elle attaque sur tout les fronts : le terrorisme, l'occupation (toutes les œuvres de Karaghiozis se déroulent au temps de l'occupation turque, symbole de l'occupation éternelle du Monde par les forts et les méchants), la résistance, le désespoir, la révolte, et surtout la faim, cause de tant de violences et de faiblesses. Faim matérielle, destructrice de toute perspective, qui oblige Karaghiozis à fouiller les boîtes à ordures pour y trouver des os à lécher, mais aussi faim et soif de justice, — de cette même justice dont parle l'Évangile.

Car, malgré toute sa discrétion, c'est un cri déchirant de désespoir que l'on perçoit derrière cette gaieté spontanée, ces clameurs primitives, ces gifles et ces fracas de verres cassés qui accompagnent chaque mouvement.

conciliate dignity with submission to the occupying forces in the hopes of being able to obtain a little food, is always the victim of Karaghiozis the philosopher, who knows that beyond hunger, occupation, schemings and privations, there is always the possibility that luck may smile on him and consequently nothing should be taken seriously.

The Turkish officers, on their part, as romantic as could be, strut about like peacocks, looking down haughtily on the plight of the unfortunate Greeks.

It is only in dealing with the Hero that the satire is mitigated—the immortal Hero whom one always finds decked with his weapons with the ancient fastidiousness of eternal Greek heroism.

Karaghiosis is above all that. He is a wise man, one who has freed himself from the grandiose theories of the conqueror, from the heroic attitude of the underground worker from the unavowable hopes of the collaborator. Unlike the heroes of Anglo-Saxon comedies, who commit the offences forbidden to children, Karathiozis is a full-grown man who experiences the anarchical dreams of children and, by his acts, demonstrates that all things are premissible.

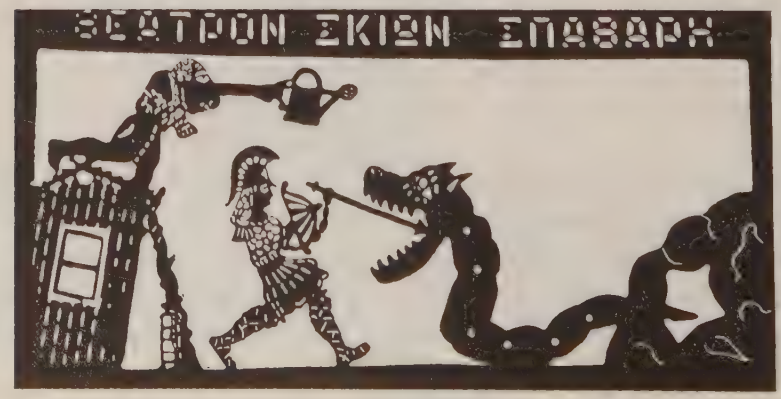
Hadjavatis, ce petit homme qui tâche de concilier la dignité à la soumission aux armées d'occupation dans l'espoir d'obtenir un peu de nourriture, est toujours la victime du philosophe Karaghiozis, qui, lui, sait qu'au-delà de la faim, de l'occupation, de la combine et des privations, il y a toujours la chance qui peut encore lui sourire, et que par conséquent, rien ne doit être pris au sérieux.

Les officiers turcs, eux, romantiques à souhait se pavanent comme des paons, et contemplent de très haut le malheur de ces pauvres Grecs.

C'est seulement en face du Héros que la satire s'adoucit, — ce Héros immortel, que l'on retrouve toujours paré de ses armes avec la coquetterie antique de l'éternel héroïsme grec.

Karaghiozis est au-dessus de tout cela. C'est un sage, qui s'est libéré des théories grandioses du conquérant, de l'attitude héroïque du résistant et de l'espoir inavouable du collaborateur. Contrairement au héros des comédies anglo-saxonnes, qui commet les fautes interdites aux enfants, Karaghiozis, lui, est un homme mûr qui réalise les rêves anarchiques des enfants et montre, par ses actes, que tout est permis.

EUGENE SPATHARIS



Théâtre d'Ombres Karaghiosis : « Alexandre le Grand et le serpent maudit ».

GRÈCE

Eugène Spatharis, directeur du Théâtre d'Ombres Karaghiosis, et Sotorios Spatharis, animant leur théâtre d'ombres dont les marionnettes sont faites en peau transparente.

THE TROPHY OF THE «THÉATRE DES NATIONS»

LE CHALLENGE DU THÉATRE DES NATIONS

WISHING to avoid diplomatic difficulties and the learned dissertations to which we have become accustomed through the Film Festivals, the Theatre of the Nations made it a rule, right from the start, not to award any form of official prize.

There was nothing to prevent, however, an independent association from taking advantage of our season to award diplomas to the most deserving artistes or to put up for competition a Trophy which would recompense the most outstanding show of the year, a Trophy which could be regarded in future as a kind of Davis Cup of the Theatre.

Consequently the " Cercle International de la Jeune Critique pour la Recherche Artistique et les Échanges Culturels ", an association which includes journalists, artistes and intellectuals from twenty-five different nations, distributed its awards at a reception held in the Green Room Club of the Sarah Bernhardt Theatre at midnight on July 17th. This reception was attended by most of the Cultural Attachés of the participating nations as well as by many hundreds of journalists from all parts of the world.

The prizes awarded by the C.L.J.C. call for the following comments : no considerations of a diplomatic or political kind governed the decisions of the judges. Voting was by secret ballot and represented the opinion of journalists, artistes and intellectuals from twenty-five nations.

Without revealing the secrets of these deliberations, we can say that, whereas certain diplomas required several votes the award of the Trophy to Walter Felsenstein was agreed almost unanimously. This showed that the art of a German producer can reach out to the Japanese as well as the French, the Indians as well as the Spaniards, and the Russians as well as the Americans. Once again the Theatre of the Nations demonstrates the unity and indivisibility of culture.

Among the Diplomas awarded, some went to well-known figures in the international theatre world such as Miroslav Cangalovic, Rina Morelli or Lisa della Casa. Others, however, drew attention to young performers who are almost unknown outside their own country. For instance, the C.I.J.C. drew our attention to two " discoveries ", dancers of great talent : one a young Swedish woman, Mariane Orlando and the other a young Spaniard, Eduardo Serrano.

SOUCIEUX d'éviter les « difficultés diplomatiques » et les dosages savants auxquels nous ont habitués les Festivals de cinéma, le Théâtre des Nations, dès sa création, s'est fixé pour règle de ne pas attribuer de Prix ayant un caractère officiel.

Rien n'empêchait, toutefois, une association indépendante de profiter de notre saison pour distribuer des diplômes aux artistes les plus méritants et de mettre en compétition un « Challenge », destiné à récompenser le spectacle le plus remarquable de l'année, Challenge qui pourrait être appelé à devenir, en quelque sorte, la Coupe Davis du Théâtre.

C'est ainsi que le Cercle International de la Jeune Critique pour la Recherche Artistique et les Échanges culturels, Cercle qui réunit des jeunes journalistes, artistes et intellectuels appartenant à 25 nations différentes, a distribué ses récompenses au cours d'une réception qui a eu lieu au Foyer du Théâtre Sarah Bernhardt, le 17 juillet, à minuit, réception à laquelle assistaient la plupart des Attachés Culturels des nations participantes, ainsi que plusieurs centaines de journalistes et reporters du monde entier.

Les récompenses distribuées par le C.I.J.C. appellent les réflexions suivantes : aucune considération d'ordre diplomatique ou politique n'a dicté le choix du jury. Les votes ont été émis à bulletin secret et ils représentent l'opinion de journalistes, artistes et intellectuels appartenant à 25 nations différentes.

Sans dévoiler le secret des délibérations, on peut préciser que si certains diplômes ont nécessité plusieurs tours de scrutin, l'attribution du Challenge à M. Walter Felsenstein a été obtenu à la quasi-unanimité. La démonstration est ainsi faite que l'art d'un metteur en scène allemand peut toucher aussi bien des Japonais que des Français, des Indiens que des Espagnols, des Soviétiques que des Américains. Une fois de plus, le Théâtre des Nations démontre l'unité et l'indivisibilité de la Culture.

Parmi les Diplômes attribués, certains vont à de grandes figures du théâtre international telles Miroslav Cangalovic, Rina Morelli ou Lisa della Casa. Mais d'autres attirent l'attention sur de jeunes interprètes encore peu connus en dehors de leur pays. C'est ainsi que le C.I.J.C. nous appelle à « découvrir » deux danseurs de très grand talent : une jeune Suédoise Mariane Orlando, et un jeune Espagnol Eduardo Serrano.

The Theatre of the Nations Trophy, the work of the young Spanish sculptor Emanuel Ruiz Pipó.

Le « Challenge du Théâtre des Nations » dû au ciseau du jeune sculpteur espagnol Emanuel Ruiz Pipó.

PALMARES 1959

THEATRE OF THE NATIONS TROPHY — *CHALLENGE DU THÉATRE DES NATIONS*

KOMISCHE OPER DE BERLIN

for the performance of " The Tales of Hoffmann " (produced by Walter Felsenstein)

pour le spectacle « Les Contes d'Hoffmann » (mise en scène de Walter Felsenstein)

✶

DIPLOMA FOR THE BEST PRODUCER — *DIPLOME RÉSERVÉ AU MEILLEUR METTEUR EN SCÈNE*

JOAN LITTLEWOOD

for the production of " The Hostage " (Theatre Workshop, London)

pour sa mise en scène de « The Hostage » (Theatre Workshop de Londres)

✶

DIPLOMA FOR THE BEST CONDUCTOR — *DIPLOME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE DIRECTION MUSICALE*

OSCAR DANON

for his musical direction of Gounod's " Faust " and " The Crown of the Mountain " by Hercigonja. (Belgrade Opera)

pour sa direction musicale des œuvres : « Faust » de Gounod et « La Couronne de la Montagne » de Hercigonja (Opéra de Belgrade)

✶

DOPLOMA FOR THE BEST STAGE DESIGN — *DIPLOME RÉSERVÉ AU MEILLEUR DÉCORATEUR*

M. BOSSOULAIEW

for the stage design of " The Optimistic Tragedy " (Pushkin Theatre, Leningrad)

pour son dispositif scénique de « La Tragédie Optimiste » (Théâtre Pouchkine de Leningrad)

✶

DIPLOMA FOR THE BEST CHOREOGRAPHY — *DIPLOME RÉSERVÉ AU MEILLEUR CHORÉGRAPHE*

JEROME ROBBINS

for the choreography of " Ballets : U.S.A. "

pour sa chorégraphie des « Ballets : U.S.A. »

✶

DIPLOMA FOR THE BEST PUPPET SHOWMAN — *DIPLOME RÉSERVÉ AU MEILLEUR MARIONNETTISTE*

JAN WILKOWSKI

for the Lalka Marionettes of Warsaw

pour les Marionnettes Lalka de Varsovie

✶

DIPLOMA FOR THE BEST ACTOR — *DIPLOME RÉSERVÉ AU MEILLEUR ACTEUR*

ZERO MOSTEL

for his performance in " Ulysses in Nighttown " (Arts Theatre, London)

pour son interprétation de « Ulysses in Nighttown » (Arts Theatre de Londres)

✶

DIPLOMA FOR THE BEST ACTRESS — *DIPLOME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE ACTRICE*

RINA MORELLI

for her performance in " Figli d'Arte " (Morelli-Stoppa Company, Roma)

pour son interprétation dans « Figli d'Arte » (Cie Morelli-Stoppa de Rome)

✶

DIPLOMA FOR THE BEST SINGER (MAN) — *DIPLOME RÉSERVÉ AU MEILLEUR CHANTEUR*

MIROSLAV CANGALOVIC

for his performance in " Faust " and " The Crown of the Mountain " (Belgrade Opera)

pour ses interprétations dans « Faust » et « La Couronne de la Montagne » (Opéra de Belgrade)

✶

DIPLOMA FOR THE BEST SINGER (WOMAN) — *DIPLOME RÉSERVÉ A LA MEILLEURE CHANTEUSE*

LISA DELLA CASA

for her performance in " Ariadne auf Naxos " (Berlin Opera)

pour son interprétation d'« Ariane à Naxos » (Opéra de Berlin)

DIPLOMA
FOR THE BEST DANCER (MAN)

EDUARDO SERRANO

for his performance in the Pilar Lopez Ballets of Madrid

DIPLOME
RÉSERVÉ AU MEILLEUR DANSEUR

pour son interprétation dans les Ballets Pilar Lopez de Madrid

✶

DIPLOMA
FOR THE BEST DANCER (WOMAN)

MARIANE ORLANDO

for her performances in " Renne de Lune " (Moon Reindeer) and " Medaea "
(Royal Opera Ballet Company, Stockholm)

DIPLOME RÉSERVÉ
A LA MEILLEURE DANSEUSE

pour ses interprétations du « Renne de Lune » et de « Médée » (Ballet de l'Opéra Royal de Stockholm)

✶

SPECIAL DIPLOMAS

Diploma awarded to the French producer presenting in Paris the most interesting show during the season of the Theatre of the Nations

ROGER PLANCHON

for his production of " La Seconde Surprise de l'Amour "

DIPLOMES SPÉCIAUX

Diplôme réservé au metteur en scène français ayant présenté, à Paris, le spectacle le plus intéressant pendant la Saison du Théâtre des Nations

pour sa mise en scène de « La Seconde Surprise de l'Amour »

✶

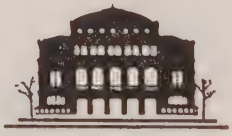
Diploma awarded to the foreign production with the best average box office recipts during the 1959 *season*

EX AEQUO : OPÉRA DE BERLIN ET OPÉRA DE FRANCFORT

with average daily box office receipts of 1,350,000 French francs

Un diplôme attribué à la représentation étrangère ayant réalisé les meilleures recettes moyennes au cours de la saison 1959

avec 1.350.000 francs de recette moyenne quotidienne



THÉÂTRE DES NATIONS

DIRECTEUR GENERAL : A.M. JULIEN

•

DIRECTEUR : Claude Planson

•

Direction Littéraire : Jean Lescure
Section Radio-Télévision : Paul-Louis Mignon
Service Photographique : Pic

•

Assistant de Direction et Publications : Jean Mauroy
Secrétariat Général : Georgette Foucault
Administration : Hélène Omnès
Documentation : Daniel Guérin
Club : Paule Bazin
Secrétariat :
Musy Hafner, Maurice Cimber

This special issue of World Theatre was devoted to the 1959 *season of the Theatre of the Nations.*

Most of the producers and choreographers responsible for the various shows presented during this third season have assisted in the preparation of this issue which, in addition, is illustrated by photographs taken during the performances.

Photographs by Pic

Ce numéro spécial de Théâtre dans le Monde a été consacré à la saison 1959 *du Théâtre des Nations.*

La plupart des metteurs en scène et chorégraphes responsables des spectacles présentés au cours de cette 3ème saison ont participé à la rédaction de ce numéro qui, par ailleurs, a été illustré par des photographies prises au cours des représentations.

Photos Pic - Maquette Jean Mauroy

THÉATRE des NATIONS

15, avenue Victoria, Paris 4e — Tél. Turbigo 09-35 et 16-93

1959 SEASON

Number of

Nations participating	13
Companies participating	26
Languages used	13
Performances	129

*

These 129 performances were made up as follows :

48 dramatic performances
18 operatic performances
30 choreographic performances
33 puppet performances

*

1960 SEASON

Full details concerning the forthcoming season of the Theatre of the Nations will be found in THEATRE, a specimen copy of which will be sent on request to the Editors, 15, avenue Victoria, Paris 4e.

SAISON 1959

BILAN

Nations participantes	13
Troupes participantes	26
Langues utilisées	13
Représentations	129

*

Ces 129 représentations se répartissent comme suit :

48 représentations dramatiques
18 représentations lyriques
30 représentations chorégraphiques
33 représentations de marionnettes

*

SAISON 1960

On trouvera tous renseignements concernant la prochaine saison du Théâtre des Nations dans le journal THÉATRE dont un exemplaire specimen sera adressé sur simple demande à la rédaction : 15, av. Victoria, Paris 4e.

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1959.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium (Publisher) ; R. Hainaux, 84, avenue de l'Armée, Brussels, Belgium, (Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium, (Business Manager).

2. The owner is : S. A. ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE ELSEVIER, 141-143 avenue de Scheut, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d b a THEATRE ARTS BOOKS, 333 Sixth Avenue, New York 14, New York ; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages or other securities are : NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this first day of October 1959. ROBERT M. MAC GREGOR

HAROLD HERMAN, Notary Public. State of New York No 31-6866865, Qualified in New York County. Certified with New York Country Clk. Commission expires March 30. 1960. *Signature of Business Manager*

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles.

Imprimerie S.A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, Bruxelles, December 1959. Printed in Belgium

DIFFUSION

ALLEMAGNE – W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.

AUSTRALIE – Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I. Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE – S.A. Éditions Meddens, 141-143, avenue de Scheut, Bruxelles 7. La Rose des Vents, 87, av. Lepoutre, Bruxelles.

CANADA – Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.

DANEMARK – Einar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.

ESPAGNE – Ediciones Ibero-Americanas S.A., Pizarro, 9, Madrid.

ÉTATS-UNIS – Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N.Y.

FINLANDE – Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki.

FRANCE et UNION FRANÇAISE Elsevier, 51, rue des Archives, Paris III.

INDE – Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ISRAEL – Blumstein's Bookstores Ltd, 35, Allenby road, Tel Aviv.

ITALIE – Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milano.

JAPON – Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.

LIBAN – Librairie Universelle, avenue des Français, Beyrouth.

NORVÈGE – A/S Narvesens Litteratur Tjeneste, Box 115, Oslo.

PAYS-BAS – Nederlands Centrum van het Internationaal Theater Instituut, Noordeinde, 130, Den Haag.

ROYAUME-UNI – Max Reinhardt Ltd., 10, Earlham Street, London W.C. 2.

SUÈDE – A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm. – C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE – Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

TUNISIE – V. Boukhors, 5, rue Nocard, Tunis.

ADMINISTRATION

S.A. LES ÉDITIONS
ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE

ELSEVIER

141-143, avenue de Scheut
BRUXELLES 7
C.C.P. 123 – Banque : Kredietbank
Tél. : 22.79.25

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III
C.C.P. 8756-18 – Tél : ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Countries	*Abon. nos*	*Le num.*
Allemagne ..... D.M.	15.—	4.—
Australie ..... A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique ..... F.B.	150.—	45.—
Espagne ..... Pst.	225.—	65.—
États-Unis ..... $	3.50	1.—
France ..... F.F.	1.500.—	450.—
Israel ..... I.P.	9.500.—	2.500.—
Pays-Bas ..... Fl.	12.—	3.50
Norvège .....N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni.. Sh.	25/-	6/6
Suède ..... S.Kr.	18.50	5.—
Suisse ..... F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L.I.I.T.

ARGENTINA – D. Edmundo Guibourg, a.b.s. Argentores, rua Melo 1818, Buenos Aires.

AUSTRALIA – Australian National Centre for the I.T.I., c/o 4th Floor, 50 Miller St., North Sydney.

BELGIQUE – M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, Bruxelles.

BRASIL – M. Guilherme Figueiredo, p.a. Société des Auteurs, av. Almirante Barroso, 97, 3e, Rio de Janeiro.

BULGARIA – M. Dimitrov, Centre Bulgare de l'I.I.T., 4, place de Lénine, Sofia.

CANADA – M. Gratien Gélinas, 1237 Sanguinet Street, Montreal.

ÇESKOSLOVENSKO – Prof. Mirko Ocadlik, Valdstejnske nam. 3, Prague 1.

CHILE – M. Miguel Frank, Huerfanos 1117, of. 432, Santiago de Chile.

COLOMBIA – M. Enrique Buenaventura, p.a. Festival de Teatro, 9-38, avenida Jimenez, piso 50 Bagota D.E.

CUBA – M. Fr. Morin, Mission 208, Habana.

DANMARK – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

D. B. R. – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfurstendamm 72, Berlin-Halensee.

D. D. R. - M. Wolfgang Langhoff, Schumannstrasse 13 a, Berlin N. 4,

ESPANA – D. José Munoz Fontan, Fernando el Santo 20, Planta 4a, Madrid.

FRANCE – M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.

HELLAS – M. Basile Logothetidis, 5 rue Karytsi, Athènes.

HELVETIA – M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.

ICELAND – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.

INDIA – Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, Flat no 4, Shankar Market, New Delhi.

ISRAEL – M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel Aviv.

ITALIA – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11, via Molise, Roma.

JAPAN – Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-Ku, Tokyo.

JUGOSLAVIJA – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.

KOREA – M. Chi-jin Yoo, 7-28 Kalwoldong, Yongsanku, Seoul.

MAGYARORSZAG – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt, 57, Budapest 1.

MEXICO – M. Rafaël Solana - Palacio de Belles Artes, Departamento de Teatro, Mexico D, F,

NEDERLAND – Jhr. P.J.W. de Brauw, Nieuwe Uitleg, 15, La Haye.

NORGE – M. Axel-Otto Normann, Oslo Nye Teater, Oslo.

ÖSTERREICH – Prof. E. Haussermann, Theater in der Josefstadt, Vienne VIII.

POLSKA – M. Bohdan Korzeniewski, Plac, Teatralny 3, Varsovie.

ROMANIA - Mme Lucia Sturdza Bulandra, 16 rue Filimon Sirbu, Bucarest.

SOUTH AFRICA – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 261 Rissik Street, Sunnyside, Pretoria.

S. S. S. R. - M.M. Tsarev, a.b.s. Assosiation soviétique du Théâtre, Gorki 16 2, Moscou.

SUOMI – M. Arvi Kivimaa, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

SVERIGE – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.

TURKIYE – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosu, Ataturk Bulvari 273, Ankara.

UNITED KINGDOM – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.

URUGUAY – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Calle Pablo de Maria 1382, Montevideo.

U. S. A. – Miss Peggy Wood, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — WINTER 1959. «WORLD THEATRE» is published four times a year by S.A. Les Editions et Ateliers d'Art Graphique ELSEVIER, 141-143, avenue de Scheut, Brussels 7, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York. Subscription $ 3.50